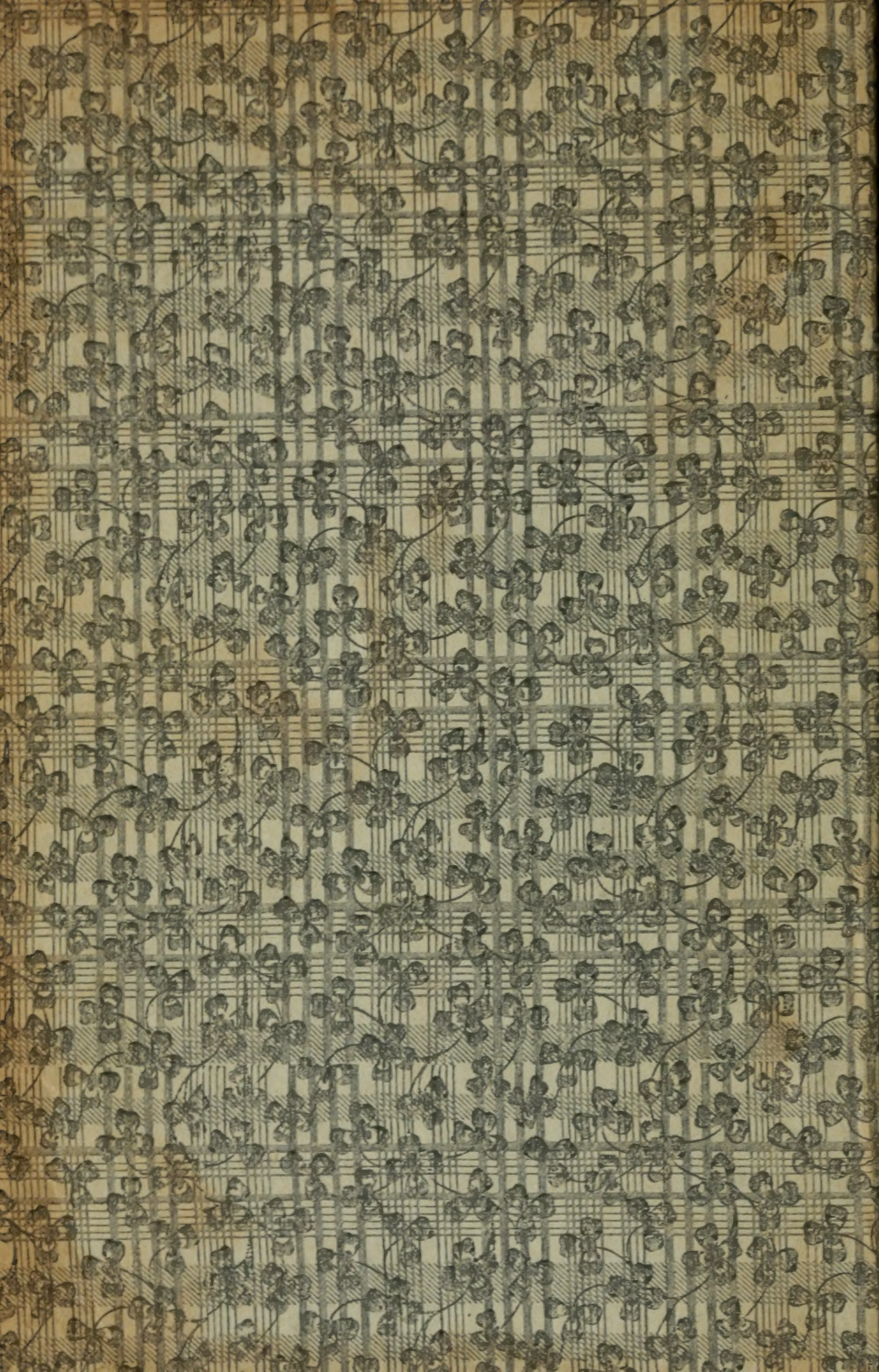
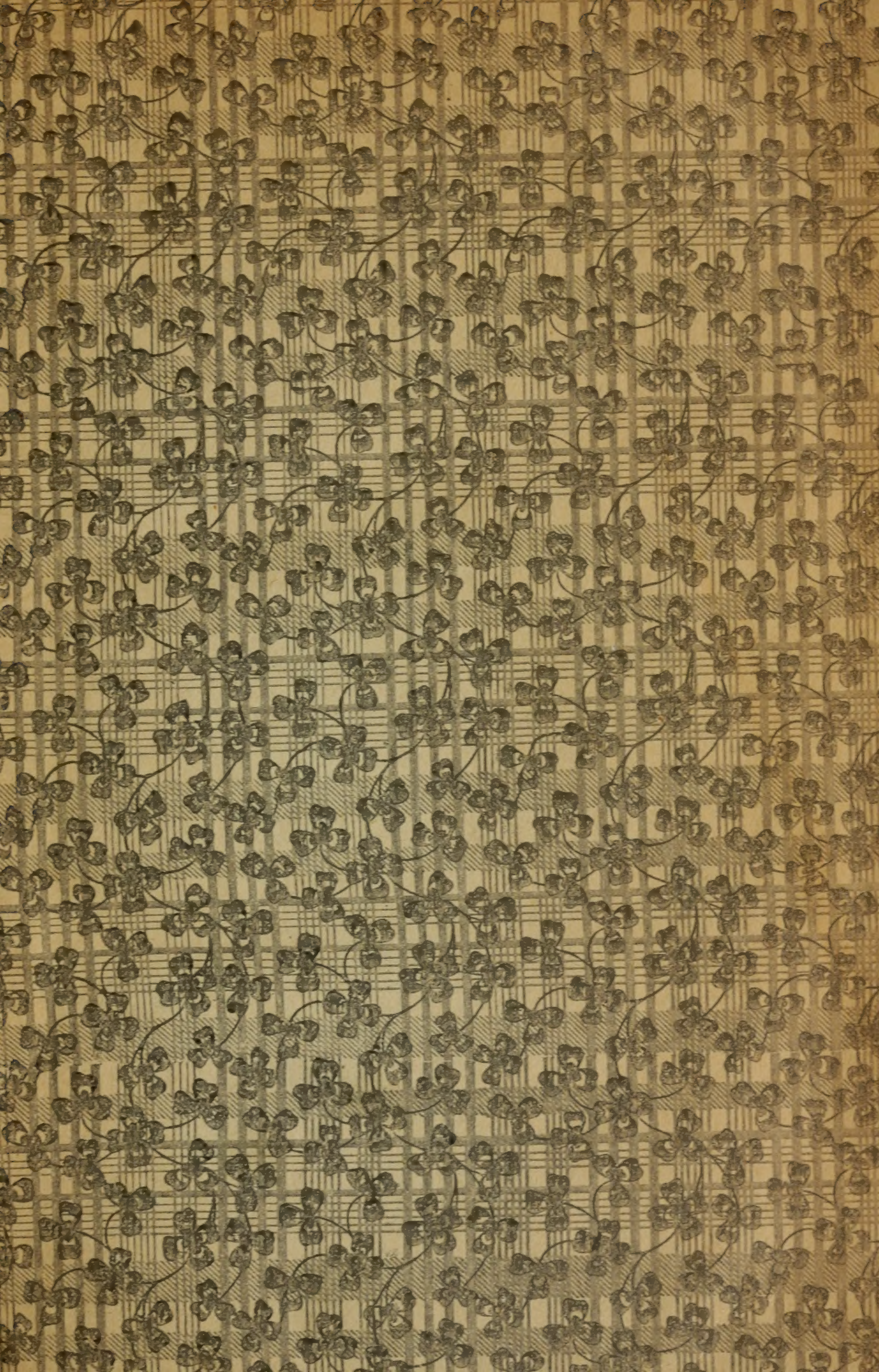

3 1761 06742142 0





LA VERDADERA POESÍA CASTELLANA.

HISTORIA CRÍTICA

DE LA

ANTIGUA LÍRICA POPULAR

POR

D. JULIO CEJADOR Y FRAUCA

CATEDRÁTICO DE LENGUA Y LITERATURA LATINAS

EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL



MADRID

Tipografía de la «Revista de Archivos»

Olózaga, núm. 1

1924

INTRODUCCION

Terreno por desbrozar, asunto nuevo por nadie tratado a fondo ni aun acaso superficialmente, harto haremos si hincamos los primeros jalones y abrimos camino para que otros lo recorran después más desembarazadamente. Si no hubo lírica popular en España, si los españoles sólo cantaron sus penas y sus amores en gallego o en galaicoportugués durante la Edad Media, como han proclamado terminantemente Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, ¿cómo se habrá de historiar eso que no hubo? Bastaría comenzar por el siglo xv, cuyos cantares conoce ya el lector de la *Floresta de la antigua lírica popular castellana,* y decir con Menéndez Pidal:

"El vulgo castellano, que cantaba en la lengua propia sus gestas heroicas, cantaba su lírica en una lengua extraña". "En el *Cancionero de Baena* hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana."

Según esto, de esa escuela gallega del *Cancionero de Baena* nació la lírica popular castellana que conocemos del siglo xv. Ese es su primer origen: antes no se cantó más que en gallego. Con tales conclusiones podríamos darnos por satisfechos. Pero cualquiera que tenga leído el *Cancionero de Baena*

sabe que en todo él no hay un chispazo de poesía, que allí no hay más que versificación farragosa e imitación galaicoportuguesa e italiana, mientras que la lírica popular del siglo XV es acendrada y delicadísima poesía, sin rastro de cosa que huela a literaturas extrañas. Esto no puede venir de aquello. Y esto es anónimo; aquello es de poetas bien conocidos. Mientras los famosos poetas escriben sonoras paparruchas, el pueblo canta maravillas, de autores desconocidos. Y si esto no nace de aquello, menos concebimos que nazca en aquel siglo como por generación espontánea. Los centenares de lindísimas poesías del siglo XV que hemos visto en la *Floresta* no brotaron de golpe y porrazo en aquel siglo. El primero que hubiese ofrecido en los Cancioneros impresos cualquiera de estas poesías líricas de nuestra *Floresta* hubiera alcanzado en la república de las letras harto más fama que todos los poetas celebrados de aquella época. Pero ninguno de ellos fué capaz de hacer poesías semejantes. La lírica popular del siglo XV supone, pues, una lírica más antigua. No cabe compararla con aquella lírica erudita y cortesana; sólo admite comparación con los romances viejos de aquel mismo siglo y de hecho romances líricos son algunas de tales composiciones. Son poesías hermanas: son la épica y la lírica popular, de harto más viejo abolengo que el siglo XV. Aquellos cantares suponen una lírica medieval antigua, como suponen una epopeya más antigua los romances viejos. Y antes de que nos salgan al paso con la autoridad del Marqués de Santillana para probar que no hubo en Castilla más lírica que la galaicoportuguesa, vamos a probar con esa misma autoridad del Marqués todo lo contrario. Dice en el *Prohemio... al condestable de Portugal*:

"E despues fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte comun, creo, en los reynos de Galicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias más que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró; en tanto grado, que non ha mucho tiempo cualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa. E aun destos es cierto rescevimos los nombres del arte, asy como maestría mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre".

Claramente se ve que el Marqués habla aquí de la poesía culta y cortesana. Tanto, que poco después, aludiendo a la popular, añade:

"Cómo pues, o por quál manera estas sciencias ayan primeramente venido en manos de *los romancistas o vulgares,* creo sería difícil inquisicion e una trabajosa pesquisa."

No fuera para el Marqués, cierto, difícil inquisición y trabajosa pesquisa, si esa poesía popular hubiera salido de la poesía culta del *Cancionero de Baena,* donde, según Menéndez Pidal, hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana. Porque esa evolución se hubiera hecho cabalmente en tiempo del Marqués. Pero en tiempo del Marqués vivía tan lozana la poesía popular épica y lírica, que, como veremos, había ya vencido y se llevaba de calle a la poesía cortesana. Esa poesía popular, épica y lírica; esto es, romances épicos y cantares líricos, la mienta el mismo Marqués en son de menosprecio cuando a poco, en el mismo *Prohemio,* dice de ella:

"Infimos son aquellos que sin ninguna orden, regla nin cuento facen estos *romances e cantares* de que las gentes de baxa e servil condicion se alegran."

No dice, pues, el Marqués de Santillana que sólo se cantaba en galaicoportugués en Castilla, sino que en galaicoportugués escribían los poetas cortesanos y cultos; pero que el vulgo cantaba sus *romances* y *cantares* naturalmente en castellano, como se nos han conservado en los romances viejos y en los cantares líricos de aquella época. Ese texto del *Prohemio* que suelen aducir en son de triunfo para probar que no se cantó en Castilla más que en galaicoportugués, nada prueba, por consiguiente, pues de otro texto del mismo *Prohemio* se saca que el vulgo cantaba en castellano.

Hubo, pues, una lírica popular castellana durante la Edad Media, como hubo una epopeya popular, admirada hoy por todo el mundo literario. Si aquella epopeya es admirable, no lo es menos aquella lírica, y para mí que lo es mucho más. Una y otra sólo llegaron a estimarse por los cultos en tiempo de los Reyes Católicos; desde entonces publicáronse juntas, en pliegos sueltos, cancioneros, romanceros y otras colecciones literarias o musicales. Una y otra llevaron su savia bienhechora a la literatura culta, hasta servir de macizo fundamento al teatro nacional. Pareja corre la historia de cantares y romances: callada y silenciosamente durante la Edad Media, por debajo de la literatura culta y menospreciados por los que escriben; gloriosa y triunfalmente desde fines del siglo XV, imponiéndose a los poetas eruditos y dando alma castiza a la nacional literatura. La epopeya o romancero tuvo su hora de rehabilitación a principios del siglo XIX merced al espíritu romántico que trajo la estima de todo lo antiguo español; hora es de que se rehabilite la lírica popular, el menospreciado villancico. Asunto nuevo, materia desconocida hasta ayer y negada hasta por

Menéndez y Pelayo, descubrimientos inesperados que trastornan de arriba abajo toda la historia literaria medieval y aun de las épocas posteriores; aspectos nuevos del alma artística y sentimental española, tenida equivocadamente por poco sensible a la expresión lírica, que se creía exclusiva de Portugal y Galicia, y se negaba axiomáticamente a la meseta castellana. La novedad de esta mi obra tiene tanta o mayor importancia que las que rehabilitaron nuestra epopeya, cuanto nuestra lírica popular le aventaja en todo. De hoy más podemos asegurar que la literatura castellana, si tuvo una admirable epopeya, tuvo una más admirable lírica. Aventaja nuestra lírica popular a nuestra epopeya en todo sentido. Sus orígenes son mucho más antiguos; su influencia en la lírica arábigohispana, en la provenzal, en la francesa, en la galaicoportuguesa, es de tanta importancia que puede asegurarse que se lo deben casi todo, en vez de debérselo todo a ellas nuestra lírica medieval, como se ha creído hasta hoy. Según Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, la única lírica peninsular durante la Edad Media fué la galaicoportuguesa, y de ella, en el siglo XV, salió la lírica castellana, y lo que ahora vamos a ver es que la lírica popular castellana fué nada menos que abuela de la galaicoportuguesa, o mejor dicho, tatarabuela, puesto que la lírica galaicoportuguesa fué hija de la provenzal, y ésta de la hispanoarábiga, y ésta de la popular castellana. La epopeya castellana acabó a fines del siglo XV, quedando reducida desde entonces a romances artísticos de imitación, y, finalmente, a romances plebeyos de bandoleros y de crímenes ruidosos, mientras que la lírica popular siguió y aún sigue viviendo en toda España. El espíritu épico pide ciertas condiciones sociales e ideas comunes a toda la na-

ción, que no siempre se dan en la historia y vida de los pueblos; los amores y penas brotan en todo tiempo del alma particular de todo individuo que tenga la suficiente facultad de expresión y en cualquier estado social las gentes cantan líricamente sus penas y sus amores. El villancico, expresión lírica castellana, nació con el idioma castellano, y tiene y tendrá vida tan larga como él, de la misma manera que el refrán y la frase, por ser elementos naturales y esenciales del habla castellana. El pueblo español, que creó una epopeya durante los ocho siglos de la Reconquista de tan subidos quilates, de tanta alteza de pensar, de tan acabadas ideas éticas, tuvo siempre una lírica todavía más duradera, rica en sentimientos, variada en tonos, de grande unidad, de naturaleza muy filosófica, natural y sencilla de forma, donairosa y elegante de porte y meneos, y, sobre todo, original, acaso cual ninguna otra. Su naturaleza y la nota que la distingue de las demás líricas, lo que le da unidad dentro de la variedad, lo que da forma a su estructura, el alma de nuestra lírica, en suma, es el villancico, suspiro del alma que, como germen lírico, se desenvuelve en coplas, en villancico complejo, en villancico con coplas, en villancico con coplas y estribillo. Esta naturaleza y estructura es original, psicológica y distintiva de la lírica castellana. Pero ese suspiro lírico del sentimiento, nacido en el corazón, que se llamó villancico por ser cosa tan popular como los villanos, es tan parte del idioma como el refrán, que es el dictamen nacido en la cabeza, y la simple frase, que se fraguó en la fantasía. Son tres manifestaciones idiomáticas tan viejas como el mismo idioma. Los villancicos simples, sobre todo, que conocemos del siglo XV, podemos con toda seguridad darlos por mucho más viejos, por tan viejos

como los refranes que del siglo XV conocemos. Algo se habrán ido modificando, según los tiempos, cuanto a las palabras o su pronunciación, como se fueron modificando los refranes; pero el sentimiento y el troquel o forma en que se vaciaron no pudo mudarse. Son tan venerables como los refranes y las frases idiomáticas. Como las frases, hijas de la fantasía, son el modo idiomático de expresarse el alma española, su particular estilística; los refranes y villancicos, que no son más que dos clases particulares de frases, pertenecen no menos a la estilística idiomática del alma nacional. Las frases muestran la fantasía artística, la inventiva poética del pueblo español; el pensar y opinar, los dictámenes de la inteligencia del pueblo español muéstranla los refranes, y los villancicos igualmente muestran el sentir del pueblo español, su corazón, sus anhelos y quereres, sus penas y dolores, sus pasiones, simpatías y antipatías, sus afectos todos, el fondo de su alma. Y esto último es de tanto o más valer estético, psicológico e histórico que los dictámenes éticos y políticosociales que encierra la epopeya popular. En la epopeya canta el pueblo español a sus héroes tal como se reflejan en su propia alma; la lírica es el canto, la expresión de lo subjetivo, de los propios sentimientos. Ese tesoro lírico, escondido y traspuesto para los más, y aun para la mayor parte de los literatos, es el que he querido descubrir, desenterrar y entregar a todos para que todos lo gocen. Ninguna nación puede presentar colección tan rica, tan antigua y de composiciones de tan subido valor estético, de tan puro, sincero y desnudo lirismo, y a la par de tan naturales, delicados y recios sentimientos.

¿Qué podrán decir ahora los que aseguraban que

el lirismo era exclusivamente de Galicia y Portugal y ajeno al alma artística castellana? Cuanto a que los españoles no tuvieron lírica en la Edad Media porque tenían épica, que no les ocurrió cantar las penas y los amores de su alma por andar enfrascados en cantar las hazañas de otros, de sus héroes, como algunos han repetido, razón es que a nadie convencerá. Es lo mismo que decir, como los italianos decían de los españoles, que no habíamos tenido poesía de ningún género, porque harta tarea tuvieron nuestros mayores con el continuo guerrear contra los moros. Pero si la pluma no embota la lanza, menos la lanza coserá la boca al que sienta de veras y se vea arrastrado a cantar lo que siente. Y eso repetían los italianos, y aun tras ellos los nuestros, en el punto y hora que se componían romances de la guerra de Granada, cuando bullía la epopeya castellana con toda su pujanza, y poco después, cuando todo el mundo leía en pliegos de cordel los admirables romances viejos de nuestra epopeya medieval y los no menos admirables villancicos, y las gentes cantaban unos y otros por todas partes.

Y es que entonces, como después y aun ahora mismo, lo popular fué, y aun es, objeto de menosprecio para los cultos. El más antiguo de nuestros críticos, el Marqués de Santillana, curiosísimo husmeador de toda novedad italiana y amigo de toda moda literaria, aficionado y Mecenas de las letras, ya hemos visto lo que escribió acerca de nuestros romances, y Menéndez y Pelayo, de tan amplio criterio estético, aunque demasiadamente clásico, opinó que no había habido en España lírica popular. Verdad es que generalizando y ensanchando tal doctrina, llegó a decir que:

"Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música que, a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean, con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo."

Y aun añadió:

"Tales artes son esencialmente aristocráticas."

Arte de cortesanos, para algunos críticos, la lírica pide gran refinamiento en la vida y mucho de artificio en el escribir. Yo pienso, por el contrario, que con el artificio en el escribir, no con mucho, sino con poco artificio que se ponga al escribir, ¡adiós lírica! Si algo de inspiración lírica tuvo el poeta, el artificio la asesina. La lírica verdadera no puede ser más que popular, como no puede ser más que popular la verdadera épica. ¡Cortesana, culta, erudita, la lírica! Tal fué la que conocemos por los historiadores literarios en España durante la Edad Media; por eso es de tan bajo metal, que apenas merece nombrarse. Menéndez y Pelayo recogió en siete tomos lo más escogido: *Antología de poetas líricos castellanos,* 1890-1898. Hablemos, no como eruditos que respetan y aun están encariñados con todos los documentos de nuestra cultura, como debe estarlo todo español; hablemos como artistas que sólo buscan el valor estético y literario en las obras: ¿cuántas de aquellas poesías lo tienen? Don Juan Valera confesaba con franqueza que hasta el siglo XVI no había verdadera poesía. No conociendo nuestra lírica popular, sólo podía hallar en la erudita, como de valer literario, el libro de Juan Ruiz, las serranillas de Santillana, las coplas de Jorge Manrique; lo demás es, real y francamente hablando, pura versificación.

Hay ocho canciones que Menéndez y Pelayo co-

pió y puso como arrinconadas al fin del tomo IV, que distan infinito de todo lo demás: son poesía verdadera, sentida, elegantísima. Esas ocho canciones son algo nuevo y peregrino en la *Antología.* Diríase, al llegar a ellas, que amanece el día tras la noche. ¿De qué altísimos poetas son esas joyas? Pásmese el lector: son cabalmente anónimas. Tal reza el título que les puso Menéndez y Pelayo. Pero anónimas y de tanto más valer estético como esas ocho se hallan del siglo xv en esta *Floresta,* por centenares. ¿Por qué no las recogió Menéndez y Pelayo? Ya advirtió en la Introducción que sólo trataba de lírica erudita o culta. Y ¿por qué ceñirse a la culta y prescindir de la popular en obra cuyo título la comprende: *Antología de poetas líricos castellanos?* ¿Para darnos la paja y dejar soterrado el grano en los silos del olvido? Y si no trataba de la popular, ¿a qué traer esas ocho poesías populares? ¿Prefirió, acaso, dejar a un lado la poesía popular para que la desenterrasen los extranjeros, único camino por donde los españoles se atreven a apreciar lo propio? De fuera vinieron a alabarnos nuestros viejos romances, recogiéndolos de los pliegos sueltos, cancioneros y romanceros antiguos. ¿Aguardaremos a que de esas mismas fuentes desentierren los villancicos y coplas de nuestra vieja lírica popular los críticos extranjeros?

A dicha, ya tenemos ahí publicada en parte la *Floresta.* El lector que tenga dos adarmes de buen gusto no más se habrá preguntado al leerla: Pero ¿cómo no nos habían hablado de nada de esto críticos e historiadores? ¿Cómo se habían dejado arrumbadas estas joyas en libros raros y aun en más raros manuscritos, sin honrar y ataviar con ellas las Antologías y Poéticas?

Realmente, el que por primera vez lee, aunque no sea más que estos cuatro versos:

Zagaleja la de lo verde,
graciosica en el mirar,
quédate a Dios, vida mía,
que me voy deste lugar,

no puede menos de quedarse parado y exclamar: "Esto es otra cosa; esto no se parece a nada de lo que yo conocía como lírica castellana. Hay aquí, en estos cuatro sencillos versos, una sinceridad tan candorosa, una fuerza tan expresiva de sentimiento, una tal naturalidad de decir, que se nos antoja como desusado y peregrino, siendo de hecho de lo más castizo, y como vemos ahora que tenía que ser la poesía viva y verdadera, la que sale del alma. Pero vengamos ya a los orígenes históricos de la lírica popular, que vamos a ver ser harto más viejos que el siglo XV, ni que el *Cancionero de Baena.*

Como tratamos de *poesía popular,* conviene, ante todo, precisar y ceñir bien los diversos conceptos que de ella tenemos. Propiamente se entiende por *poesía popular* o *del pueblo, hecha por él,* aquella que brotó espontánea, inconsciente e impersonal o anónima en el pueblo, y es la expresión de su propio pensar, sentir y fantasear. Quiere decir que los particulares que poetizaron fueron anónimos y lo hicieron sin miras literarias, sin reflexión científica, sin reglas reflejamente conocidas, expresando su alma en lo que tiene de común con todo el pueblo, y sus obras se las apropió éste como expresión del alma popular, y aun las fué retocando y variando, al correr de labio en labio, y fueron transmitidas por la tradición oral. Variadas de mil maneras en diversos tiempos y regiones por los que las cantaban, ya no puede decirse que

las compuso un individuo, el primero que las cantó, sino que son *obra del pueblo,* pues son infinitos los que las retocaron. Así es que ofrecen en la tradición oral un sinfin de variantes.

Tal es nuestra epopeya medieval y nuestra popular lírica castellana.

La segunda clase es de obras hechas *para el pueblo,* por autores anónimos o conocidos, en las que ya hay reflexión científica y literaria en sus autores, siendo, por consiguiente, literatura culta; pero hecha por buenos talentos a la manera y conforme al espíritu popular. Tales obras, generalmente no retocadas por el pueblo y transmitidas por la escritura, pueden llamarse *semipopulares* y lo pueden ser en varios grados, hasta confundirse con las propiamente populares, y como tales vivir en la tradición oral a la vez, y ofrecer variantes y retoques populares. En parte, es de esta clase *el teatro nacional* del siglo XVII, y todavía más el del siglo XVI, puesto que todo aquel teatro se hizo para entretener al pueblo, y de hecho el pueblo se entretenía con él y lo entendía. Hay, con todo, en él no pocas cosas, aunque las menos, que ni las entendía ni estaban hechas conforme a su espíritu, ni, por consiguiente, se hicieron para él, aunque tal pensaran sus autores, que en ello no acertaron, como ciertas mitologías y teologías demasiado traspuestas para la gente común, cierto decir campanudo y gongorino que gustaba a los seguidores de la moda, literatos más o menos todos ellos; pero que no era conforme al decir y al gusto de todos, etcétera, etc.

De todas estas clases de poesía semipopular hay entre los villancicos de Navidad, cantados en las iglesias del siglo XVII, de las cuales he escogido los más conforme al espíritu del pueblo. Ellos son anó-

nimos; pero les falta para ser tan populares como las poesías de la primera clase el no haberse transmitido por la tradición oral, sino mediante la escritura. También son de esta misma última clase algunas de las imitaciones que de cantares populares hicieron Juan del Enzina, Gil Vicente, Sebastián de Horozco, Lope, Tirso, Valdivielso, enteramente conformes a la manera y espíritu popular, sino que son de autores conocidos, hechos con reflexión literaria, y se transmitieron por la escritura.

Otra tercera clase es la de obras ya *cultas,* hechas *como el pueblo,* por autores generalmente conocidos, conforme a la manera y espíritu del pueblo; pero no para el pueblo común, sino con miras literarias y cultas, como los más de Castillejo y de casi todos los poetas cultos de los siglos XVI y XVII, que poetizaron a la castellana e hicieron villancicos, letrillas, romances. Obras que ya no entran en la *Floresta.*

Finalmente, *culta* es además la poesía hecha conforme a modas y maneras extrañas, como la medieval a la gallega y a la italiana, y en la época clásica, la clásica o a la italiana en metros italianos, con mitología, erudición peregrina y alusión a costumbres clásicas grecorromanas. Los poetas que tal escribieron tuvieron miras literarias o cortesanas, como los del tiempo de don Juan II, que escribían para cortesanos y sus allegados, y los clásicos, que lo hacían para literatos y gente culta. Toda esta poesía, no sólo es culta como la de la tercera clase, sino que no es nacional, como lo es aquélla, sino extraña y peregrina en el pensar, sentir y fantasear, y hasta en las expresiones y sentencias, siendo sólo castellana por el idioma. Pero el idioma no basta para que sea castellana y nacional la poesía, si el espíritu no es nacional, sino extranjero. Hay además en esta poesía

mucho de imitación en ideas, sentimientos, expresiones y lenguaje bárbaro, llamando bárbaro hasta al latín, que lo es respecto del castellano, como los romanos llamaban bárbaro a todo otro idioma que no fuera el suyo. Los latinismos son tan barbarismos como los galicismos. Y no sólo imitación suele haber, sino hasta copia y robo de ideas, sentimientos, frases y palabras extrañas. Todo ello se debe al prurito de seguir la moda y andar a caza de novedades peregrinas, lo más opuesto que hay al espíritu de la poesía, doncella que se mancilla con cualquier intento que no sea el de ella misma, esto es, el de expresar poéticamente, el de amar y buscar la poesía por sí misma, sin intentos bastardos de ninguna especie. Claro está que esto de la inmaculada poesía y del huír de bastardos intentos lo han proclamado más los que menos lo practicaban, como Baena en la introducción de su *Cancionero,* los clásicos de los siglos XVI y XVII, los modernistas; pero también se dan a sí mismas el título de honradas cabalmente las que no lo son, porque suele gritarse aquello que más le hace a uno falta, queriendo suplir con el nombre la falta de la cosa.

I

LOS ORÍGENES

Figúrese el lector que se halla a las puertas de Córdoba un día soleado de la primera mitad del siglo XII. Entra, y, a pocas calles andadas, llega a sus oídos el sonido de una flauta. Luego el sonajeo del adufe, el rataplán del tamboril. Al trasponer de una esquina da con un corro de gentes. En medio, una mozuela baila repicando los palillos, un mozo crúo lleva el canto. Relata escenas de amor bastante libres, exclama apasionado lo que la bailarina remeda con sus sueltos meneos. Tras cada copla el corro repite siempre, a manera de estribillo, los primeros versos de la canción. Es un *zéjel,* una canción arábiga, en la que se oyen mezcladas algunas palabras castellanas y, acabado el canto, castellano hablan unos, árabe otros y todos se entienden. En Córdoba se hablaba en castellano y en árabe, y españoles de raza eran los más de sus moradores. Si el lector hubiera vivido en tiempo de Cervantes hubiera presenciado en la calle Mayor de Madrid escenas parecidas y hubiera oído cantar a la gitanilla Preciosa un verdadero *zéjel* en castellano. ¿Qué es un *zéjel?*

Veamos el de Córdoba, traducido por Ribera:

ESTRIBILLO O LETRA

10. A *Que beba la hermosa y me de a beber*
10. B *sin centinela ni polizonte que nos espíe.*
4. C *Así es más bonito.*

COPLA 1.ª

10. *d* ¡Cuán deliciosa noche se pasaría acariciándo-
[nos con besos y abrazos!
10. *d* ¿Adónde vas? ¿Por qué estás inquieta?
10. *d* No te muevas. Cede tus gracias al amante.
10. a Quien ha estado en situación tan violenta como
[la mía que considere.
10. b ¡Si es poco lo que pretendo!
4 c Y... no lo consigo.

ESTRIBILLO

10. A *Que beba la hermosa y me de a beber*
10. B *sin centinela ni polizonte que nos espíe.*
4. C *Así es más bonito.*

Así prosiguen las demás coplas con el mismo estribillo, el cual es cantado por todos los del corro. Traslademonos al siglo XV, sin mudar de lugar. Aquí mismo, en Córdoba o en Toledo, Zaragoza, Sevilla, oiríais en el siglo XV este cantar castellano:

VILLANCICO

A *Descended al valle, la niña.*
B *—No es venido el día.*

COPLA I.ª

d —Descended a remediarme:
d pues quesisteis cautivarme,
d non queráis ansí matarme,
b porque el alma perdería.

ESTRIBILLO

B —*No es venido el día.*

Y así las demás coplas y tras ellas el mismo estribillo. Es un verdadero *zéjel* castellano. Lo fundamental del *zéjel* está en que haya una cabeza o villancico inicial y coplas cuyos últimos versos rimen con los del villancico, que se repite como estribillo tras cada copla. En el ejemplo arábigo se repite como estribillo todo el villancico y hay al fin de la copla tantos versos rimados con los del villancico cuantos versos tiene éste. En el ejemplo castellano sólo un verso del villancico sirve de estribillo, y con él rima el último verso de la copla; pero también hay composiciones enteramente como la arábiga. Este sistema es el más cultivado en castellano y le hemos llamado *villancico con coplas y estribillo*. Fué desconocido de griegos y romanos, de gallegos y portugueses, de franceses y provenzales; es exclusivo de la lírica castellana y de la arábigohispana. Antes de nacer las literaturas románicas lo hallamos en Andalucía, y desde que se conservan poesías populares castellanas ha sido el sistema más general de nuestra lírica popular. El sistema nació, por consiguiente, en España. El lector supondrá que el sistema es originariamente arábigo, y que del árabe pasó al castellano. Pero es fácil probar lo contra-

rio, que del castellano pasó al árabe. Bastaba advertir que el tal sistema no se halla en la poesía arábiga general y clásica, y que es exclusivo, en cambio, y general, en todos tiempos de la lírica popular castellana. Pero además, que los árabes españoles lo tomaron del castellano nos lo aseguran los mismos historiadores árabes.

Estudiando un poco más el *zéjel* hallamos en los dos ejemplos, castellano y cordobés, que la copla tiene versos de dos rimas: primero, un ternario de versos monorrimos; luego verso o versos finales con rima diferente, pero que es la misma que en el villancico. Por tener versos *de doble rima* llamaron los árabes españoles *moaxaja*, que eso significa [1], a toda composición en que había tal mezcla; de suerte que el *zéjel* es una clase particular de la *moaxaja*. El *zéjel* es una *moaxaja* con estribillo; esto es, nuestro villancico con coplas y estribillo. La *moaxaja* fué más antigua entre los árabes españoles que no el *zéjel*, y consistía primitivamente desde fines del siglo IX, en que la inventó Mocádem, en un villancico y coplas, sin estribillo; pero las coplas con la doble rima que hemos dicho. La tal *moaxaja*

---

1 Después de escrito esto ha dado Ribera el mismo significado etimológico en *La Música de las Cantigas,* 1922 (pág. 66, nota): "El nombre de la moaxaha también creo que no se ha explicado bien. Se ha dicho que deriva del vocablo وشاح en sentido de *cinturón.* A juicio mío, deriva de la acepción que aparece en Abensida, el cual en su *Mojasis* dice que significa *collar de perlas de colores distintos,* aludiéndose sin duda en moaxaha a la variedad de rima que semejaban los hilos de perlas de colores distintos que hay en ese collar. Es un tópico de eruditos aplicar a las obras literarias los nombres de los collares de perlas o de piedras preciosas."

la tomó Mocádem del castellano, y no es más que el *villancico con coplas* de la primera clase de nuestra *Floresta,* esto es, cuando el final de las coplas rima con el villancico de la cabeza. Ejemplo:

Bajo de la peña nace
la rosa que no quema el aire.
Bajo de un pobre portal
está un divino rosal
y una reina angelical
de muy gracioso don*aire.*
Esta reina tan hermosa
ha producido una rosa
tan colorada y hermosa
cual nunca la vido n*adie.*
Rosa blanca y colorada,
rosa bendita y sagrada,
rosa por cual es quitada
la culpa del primer p*adre.* Etcétera.

En los dos *zéjeles,* castellano y cordobés, los versos iguales de cada copla forman un ternario monorrimo: *ddd* en la copla cordobesa, *-arme,* o *ddd* en la castellana. Pero, como vimos en la *Floresta,* en la copla castellana pueden ser más de tres los versos y tener dos o más rimas en versos cruzados. Ejemplo: el número 1433 con copla de ocho versos, rimando de suerte que se cruzan las rimas, y así otros muchos ejemplos, con gran variedad en el número de versos y en la manera de rimarlos. El árabe español Obada introdujo la variante que llaman del *trenzado* o entrecruce de rimas en la poesía arábigoespañola. En el *zéjel* castellano sólo se repite como estribillo el último verso del villancico; en el cordobés, todo el villancico. Pero en la *Floresta* hemos visto que en castellano puede también repetirse todo él. Los versos finales de coplas son en

el *zéjel* cordobés tantos como los del villancico, rimando con ellos; en el castellano no rima más que el último de la copla con el último del villancico, por repetirse solamente este último como estribillo; pero también puede seguirse el sistema cordobés. En suma, el sistema castellano es más libre y general; el cordobés sólo admite casos particulares de él y no admite otros muchos que caben en el castellano; prueba de que de él se derivó. La fórmula de rimas, omitido el estribillo, es, pues, como sigue:

cordobés: **ABC**, *ddd*, **abc**
castellano: **AB**, *ddd*, **b.**

Entendida la naturaleza de la *moaxaja* y del *zéjel*, veamos ya un extracto histórico de la poesía arábigoespañola, que trae el gran historiador árabe Aben Jaldún, según la traducción francesa, en *Les Prolegomènes d'Ibn Khaldun, traduits en français et commentés par M. de Slane,* Paris, 1868, páginas 422-445:

"Les habitants de l'Espagne avaient dejà beaucoup composé en vers: ils venaient de régulariser les procédés de la poésie, de fixer les caractères de ses divers genres et de porter au plus haut degré l'art de l'embellir, quand leurs poètes, à une époque assez moderne en découvrirent une nouvelle branche à laquelle ils donnerent le nom *de mowascheh* (ode). Dans les poëmes de cette espèce, ils faisaient correspondre d'une manière régulière les *simt* aux *simt* et les *ghosn* aux *ghons* [1]. Ils ont beaucoup composé de ces pièces

---

1 On désigne por le term *simt* "ligne" les stances dont se composent le *mowascheha.* Le mot *ghosn* "branche" désigne les vers dont se composent les odes (*mowascheha*) et les chansons ou ballades (*zedjel*) espagnoles.

sur un grand nombre de sujets. Un nombre déterminé (de vers forme une stance et) compte, chez eux, pour un seul vers. Le même nombre de rimes et les mêmes mesures qu'on donne aux *ghosn* (de la première stance) se reproduisent invariablement (dans les stances suivantes) jusqu'à la fin de la pièce, laquelle se compose ordinairement de sept vers (ou stances). Chacun de ces vers renferme plusieurs *ghosn,* dont le nombre est fixé par la fantaisie du poëte et par le système (de versification qu'il adopte). Dans les poëmes de cette espèce, on célèbre les charmes de la bien-aimée et les vertus des grands personnages, ainsi que cela se fait dans les *cacîdas.* Ces compositions, dans lesquelles la grâce et l'élégance sont portées jusqu'aux dernières limites, faisaient les délices de tout le monde, et, comme elles étaient d'une forme facile a saisir, les grands et les petits s'empressaient également de les apprendre par coeur. Celui qui, le premier, en Espagne, imagina ce genre de poëme, fut Mocaddem Ibn Moafer en-Neirîzi (ortografía incierta, en Al Maccarî Moafa), un des poëtes favoris de l'émir Abd Allah Ibn Mohammed el-Merouani (el 7.° omeya español, que subió al trono el año 275 de la hegira, 888 d. J. C.). Abd Allah Ibn Abd Rabbou, l'auteur de l'Icd (su nombre propiamente *Omar*), apprit d'Ibn el-Moafer a composer dans ce style; mais leurs souvenir (comme compositeur d'odes) ne s'est pas conservé, et leus *mowaschehas* ont fini par tomber dans l'oubli. Le premier qui se distingua réellement dans cette partie se montra plus tard; il se nommait Eibada tel-Cazzâz, et était le poëte en titre d'El-Motacem Ibn Somadih, souverain d'Almeria (subió al trono el año 1051 de J. C., 443-444 de la hegira)... Après lui vint en seconde ligne (Abou Bekr Mohamed) Ibn Arfâ Raçou, poëte en titre d'El-Mamoun Ibn Dhi'n-Noun, souverain de Tolède... Ensuite, sous le gouvernement des Almoravides, une outre troupe de poëtes entra dans la lice et fit des choses admirables. Les chefs de cette troupe étaient Yahya Ibn Baki (Abou Bekr

Yahya Ibn Baki, de Córdoba, véanse poesías en Al-Maccari), et l'Aveugle de Tudèle (El-Aama et-Toteïli) (Abou Djafer Ibn Horeïra de Aamâ et-Toteïli, véase Al-Maccari)."

De este autor trae el siguiente cantar de versos exasílabos y de rima cruzada:

"En riant, elle montre des perles, en se dévoilant, elle laisse voir une lune; le monde est trop étroit pour la contenir, et cependant elle se trouve renfermée dans mon coeur."

Véase la transcripción arábiga de Slane:

"Dhahek an djoman,
saber an bedri,
dhac auho'z-zeman,
oua hawaho sadri."

Prosigue Abén Jaldún:

"Dans le siècle où ces poëtes florissaient, il en parut un autre nommé Abou Bekr el-Abiad... Un autre ...fut le philosophe Abou Bekr Ibn Baddja (*Avenpace*, muerto en 1138-39 d. J. C.), auteur des airs (thelhîn) qui sont bien connus... Après ces poëtes, et dans les premiers temps de la dynastie almohade, parut Mohammed Ibn Abi'l-Fadl Ibn Cheref... (Citons aussi) Ibn Herdous... (Et mentionnons) Ibn Mouhel... (Nommons) encore Abou Ishac ed-Douîni... Après lui, le poëte le plus distingué fut Ibn Haiyoun, l'auteur de la chanson (*zedjel*) si bien connue... Il y avait avec eux a Grenade un autre poëte qui se distinguait beaucoup et qui se nommait El-Mohr Ibn Ferès... Après ceux-ci parut à Murcie Ibn Hazmoun... Signalons encore Abou l-Hacen Sehl Ibn Malek, natif de Grenade... Vers la même époque (le poëte) Abou'l-Hacen Ibn Fadl se distinguait à Cordoue... Lorsque l'art de composer des odes se fut répandut parmi les Espagnols, tout le monde s'y apliqua à cause de la facilité du genre, de l'élégance de sa forme et de la correspondance qui régnait entre les vers; et les

habitants des villes se mirent a tisser sur ce modèle et a ranger des vers d'après ce système. Ils y employèrent leur dialecte ordinaire, celui qui se parle dans les villes, et ne s'y astreignirent pas à l'observation des règles de la syntaxe désinentielle. Ils développèrent aussi une nouvelle branche de poésie à laquelle ils donnèrent le nom de zedjel (ballade) et dont la versification conserve jusqu'à ce jour la forme qu'ils avaient adoptée (au commencement). Dans ce genre de poésie, ils ont produit des pièces admirables, et l'expression des idées y est aussi parfaite que leur langage corrompu le permet. Le premier qui se distingua dans cette voie fut Abou Bekr Ibn Gozman. Il est vrai qu'avant lui on avait recité des ballades en Espagne, mais la douceur du style, la manière élégante dont on y énonçait ses pensées et la beauté dont ce genre de composition était susceptible ne furent appréciées qu'au temps de ce poëte... Vers la même époque, il se trouvait dans l'Andalousie orientale un poëte nommé Makhlef el-Asoued qui composa de très-jolies chansons... Après eux parut un groupe de poëtes dont le chef, qui se nommait Medeghlis (Abou Abd Allah Ibn el Haddj), eut d'admirables inspirations... Après eux parut à Seville le poëte Ibn Djahder... il célébra la conquête de Majorque (por los almohades sobre los almoravides; a poco la conquistó Jaime I)."

Casiri (t. I, pág. 127) dice que el inventor de la moaxaja fué Abd-Rebbihi, y trae una lista de 29 autores que las hicieron. Otro tanto afirma Mac Gueckin de Slane, en la página XXXV de su *Introducción* al t. I de su versión *Ibn Kallikan's Biographical Dictionary,* París, 1842, pues dice: "The muwashshaha invented in Spain by Ibn Rabbîh."

Pero Mocádem fué más antiguo y pasa entre los más de los autores por el primer inventor. Aben Ghalib en Al Makkari (edic. Gayangos, t. I, página 118) dice:

"Podemos poner entre las esclarecidas cosas de los habitantes de Andalucía el haber sido inventores de la clase de composición poética llamada *moaxaja;* la cual no sólo fué aprobada y tenida por buena de los críticos orientales, sino que los mismos poetas de Oriente la adoptaron y emplearon, y fué tema de públicas competencias literarias."

Gayangos dice que el número 432 de la *Biblioteca,* de Casiri, es una colección de moaxajas. Las hay, además, en los mss. 434 y 455. Acerca de la historia de esta lírica arábigohispana, de sus orígenes y de su difusión hasta por Oriente, es digno de estudio el libro de Mohamed ben Hasán ben Asákir (عساكر), que se halla en El Escorial, donde se hallan muchas moaxahas y zéjeles. Este libro se titula تعشمو التوشيح. Cítalo Ribera con otras obras en *La Música de las Cantigas,* 1922, pág. 73.

El párrafo de Abén Jaldún tiene comprobación todavía más terminante en la obra llamada *Addajira* del historiador de la literatura arábigoespañola Abenbasam (الذخيرة لابن بسام), manuscrito de la Biblioteca de París (fol. 124). Abenbasam nació en Santarén; el año 477 estuvo en Lisboa; el 494, en Córdoba, y murió el 542 (1147-1148 d. J. C.); escribía quince años después de la toma de Valencia y diez después de la muerte del Cid. El trozo que nos hace al caso lo publicó Julián Ribera en su *Discurso de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1915; de donde lo copiamos (pág. 10).

"La convicción —dice Ribera— en mí era completa: pero hube de confesar que tal aseveración no estaba autorizada por testimonios históricos directos que afirmaran la existencia de composiciones poéticas en puro

romance (1). Hoy tengo la satisfacción de poder presentar testimonio histórico, de autoridad innegable, que afirma que el poeta que inventó el género, Mocádem el de Cabra (muerto antes de 912 de J. C.), empleó el romance en tales composiciones. El historiador de la literatura arábigo-española Abenbassam (2) lo dice terminantemente en su *Addajira* (3). He aquí el texto árabe:

قال ابو الحسن وكان هذا ابو بكر [عبادة بن ماء السماء] (4) فى ذلك
العصر [الدولة العامرية والحمودية] (4) شيخ الصناعة وامام الجماعة سلك
الى الشعر مسلكا سهلا فقالت له غرائبه مرحبا واهلا وكانت صنعة التوشيح
التى نهج اهل الاندلس طريقتها ووضعوا حقيقتها غير مرقومة البرود ولا
منظومة العقود فاقام عبادة هذا منادها ومرسلها ومتادها (5) فكانها لم
تسمع بالاندلس الا منه ولا اخذت الا عنه واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته
وذهب بكثير من حسناته وهى اوزان كثير استعمال اهل الاندلس لها فى
الغزل والنسيب (6) تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب واول من

(1) *Discurso Ac. Esp.*, mayo 1912, pág. 36, nota.

(2) Vide, sobre este autor, PONS BOIGUES, *Historiadores y geógrafos arábigo-españoles*, pág. 208. Abenbassam es portugués, de Santarén. En 477 estaba en Lisboa; en 494 fué a Córdoba. Murió en 542 (1147-1148).

(3) Tomo I de la الذخيرة لابن بسام, códice de la Biblioteca de París, folios 124 r.º y 124 v.º; biografía de Abubéquer Obada ben Ma Assamá. El docto escritor tunecino, mi cariñoso amigo, Abdelguahab Hasán Husni, que posee otro ejemplar manuscrito de la misma obra, tuvo la dignación y el desprendimiento de enviármelo aquí, a España, para que pudiera también aprovecharlo. Señalo las semejanzas y diferencias entre ambos.

(4) Según el códice de Abdelguahab Hasán Husni, de Túnez.

(5) En el códice de Túnez añade وقوم ميلها وسنادها.

(6) Siguiendo la lectura del códice de Túnez, en que aparece más clara esta palabra.

صنع اوزان هذه الموشحات بافقنا واخترع طريقتها فيما بلغني مقدم بن
معافى القبرى (1) الضرير وكان يصنعها على اشطار الاشعار غير ان اكثرها على
الاعاريض المهملة غير المستعملة (2) ياخذ اللفظ امي (3) والعجمي فيسميه
المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين (2) فيها ولا اغصان وقيل ان
ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد اول من سبق الى هذا النوع من
الموشحات (4) ثم نشا يوسف بن هارون الرمادى فكان اول من اكثر فيها
من التضمين في المراكيز يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة
فاستمر ذلك شعراء عصره كمكرم بن سعيد وابنى ابى الحسن ثم نشا
عبادة هذا فاحدث التضفير (5) وذلك انه اعتمد مواضع الوقف في الاغصان
فيضمها كما اعتمد الرمادى مواضع الوقف في المركز واوزان هذه الموشحات
خارجة عن غرض كتابنا هذا اذا اكثرها على غير اعاريض اشعار العرب

Ribera tradujo solamente un trozo, y como su traducción puede dar lugar a dudas y todo el trozo de Abenbasam es de suma importancia, voy a traducirlo yo de nuevo todo él, lo más a la letra posible, poniendo entre paréntesis algo que explique a los no arabistas ciertas frases arábigas:

---

(1) El nombre de este poeta aparece en los dos manuscritos incorrectamente y con variantes. Cotejado este pasaje en los similares correspondientes de las obras árabes impresas de ABENJALDÚN y ABENAXÁQUER (que en este particular coinciden con ABENBASSAM), y con citas de ABENHAYÁN, en su *Almoctabis* (ms. de Oxford), y la biografía que trae ADDABÍ (edición Codera-Ribera), he corregido el nombre del poeta.

(2) Siguiendo la lectura del códice de Túnez, en que aparece más clara esta palabra.

(3) En el de Túnez dice العامى او العجمى, en vez de امى والعجمى.

(4) Falta en el de Túnez este párrafo, que sigue, de historia literaria, coincidiendo con el de París en las dos últimas líneas.

(5) En el ms. التصفير.

"Dice Abu-al-Hasan que fué este Abu Beker (Obada ben Ma Assama) en aquel tiempo (las dinastías de los Amiries los Hammudies) jefe de la industria e imán de la aljama. Tomó el excelente camino de la poesía y sus decires eran por extremo maravillosos y notables. Y fué su poetizar el de rimas dobles, cuyos caminos (maneras) inventaron los de Andalucía (de España), y ponían la realidad verdadera sin bordaduras de atavíos (vestidos) y sin ensartar perlas (sin filigranas literarias). Y expuso (como se exponían o colgaban los antiguos poemas y discursos) Obada este su cojín y este su collar (sus poesías), y sucedió que no se oía hablar en toda Andalucía (España) más que de él, y no se aprendía más que de él, y vino a ser célebre en ella con tal celebridad, que salió de sí (se desvaneció de engreimiento). Y se descaminó en muchas de sus bellezas literarias, las cuales eran los dechados de más uso entre la gente de Andalucía (España) en las composiciones amorosas (*gacela* y *nasib*). Y el primero que compuso reglas de estas *moaxajas* (coplas de rimas dobles) en nuestra tierra e inventó sus caminos (maneras), en cuanto a mí ha llegado (la noticia), fué Moqáddem, hijo de Moafa, el de Cabra, *el Ciego*. Y las componía sobre los hemistiquios de los versos (de los versos largos arábigos, quiere decir, sobre versos cortos, como hemistiquios o medios versos arábigos); sino que la mayor parte de ellas con descuido negligente, sin estudio. Comenzaba tomando algún *dicho pronunciado en bárbaro romance* y lo llamaba estribo. Y componía sobre él la *moaxaja* (composición de dobles rimas), sin entremeterlo en ella y nada más. Y se dice que Aben Abd-Rabah, el del libro del collar de perlas (de ciertas poesías), fué el primero que se adelantó en este género de *las moaxajas*. Después se distinguió Josef ben Harun, *el Moreno* (*Ramádi*), y fué el primero que acrecentó (añadió) en ellas el entremeter de estribos. Metía toda pausa para detenerse, particularmente en el estribo. Y mantuvieron esto los poetas de su tiempo, como Mu-

cram ben Said y Abui-al-Hasan. Después floreció este Obada (a quien biografiamos) y creó el trenzado (cruce de rimas, en vez de los monorrimos), esto es, que estribaba en las posiciones de la pausa, en las ramas (versos) y las unía, como estribaba *el Moreno* en las posiciones de la pausa en el estribo. Y las reglas de estas *moaxajas* quedan ya fuera de lo que atañe a nuestro libro, pues las más de ellas difieren de las reglas poéticas de los poetas árabes."

Deduzcamos ahora las consecuencias de este trozo. El sistema de dobles rimas o *moaxaja* consiste en que, en vez de ser monorrima toda la composición, como en la poesía clásica de los árabes, los árabes españoles inventaron el poner doble rima, dividiendo la composición en coplas y en cada una de ellas poniendo dos rimas. Eran monorrimos todos los versos de cada copla, menos los últimos de todas las coplas, que rimaban entre sí, y con una coplilla de dos, tres, cuatro versos que iba a la cabeza de la composición. Llamemos **A B** las rimas del pareado de la cabeza. Las coplas rimaban de esta manera: *ccc,* **ab;** *ddd,* **ab;** *eee,* **ab.** Tal era la doble rima que dió nombre a la *moaxaja.* El inventor de tal sistema fué Mocádem, el de Cabra, *el Ciego.* Los versos eran cortos, como los hemistiquios o medios versos de los largos versos arábigos. Comenzaba la composición *un dicho pronunciado en castellano,* esto es, un villancico castellano, de dos, tres, cuatro versos, al cual llamó *estribo,* como le llamaron siempre *estribo, estribote, estribillo,* los españoles cuando había de servir de cabeza de una composición. Sobre ese estribo o villancico componía la *moaxaja,* o sea composición de coplas como las explicadas, de doble rima, una de la mayor parte de los versos de cada copla, y otra de los

finales que rimaban en todas las coplas con el estribo. Este sistema es el que hemos llamado *Villancico con coplas,* pero siendo monorrimos los versos menos los finales. Todo ello, como se ve, es conforme al sistema castellano que siempre se usó; de modo que Mocádem lo que hizo fué tomar el sistema popular castellano y acomodarlo al árabe, sin tener cuenta con las leyes prosódicas, que es lo que indica Abenbasam cuando dice que poetizaba *con descuido negligente, sin estudio.* Ateníase al habla arábigovulgar en todo, en la prosodia, en las terminaciones, en las elipsis y sinalefas. Pero lo más importante para nosotros está en que Mocádem tomó por cabeza de las coplas *los villancicos castellanos* sin traducirlos, tal como en *romance* o *lengua bárbara, no árabe,* sonaban y los llamó *estribos,* como en castellano. Luego en aquel tiempo se cantaban villancicos castellanos y no sólo los villancicos simples que le sirvieron de estribos, sino con coplas, pues las imitó en *la moaxaja.* No estaba ésta en castellano, como se deduce de la traducción de Ribera [1], y realmente, a ser así, no pertenecería *la*

---

1 En su admirable obra *La Música de las Cantigas,* 1922, vuelve a repetirlo: "De algunos celebrados como poetas no se nos han comunicado muestras originales de sus poesías, quizá por *estar compuestas en lengua romance, como las vulgares de Mocádem de Cabra...*" "Mocádem de Cabra hizo versos que no serían en alabanza de los emires de Córdoba ni de los señores arabizados, por cuanto *paladinamente empleó en sus composiciones la lengua romance nacional...* No sólo eran populares sus poesías por la lengua, sino porque el sistema métrico que él empleó era esencialmente popular, puesto que se basaba en un estribillo popular, destinado a que el pueblo lo cantara, como después veremos; es, por consiguiente, un brote del estro indígena popular español" (págs. 65-66). No estaba en romance toda la com-

moaxaja a la poesía arábiga, de la que tratan los autores que citamos; sólo estaba en castellano el estribo o *dicho pronunciado, vocablo,* que es lo que significa اللفظ así como العامى او العجمى significa lengua romance, bárbara, no arábiga, y en ello no cabe duda porque es el término corriente entre los escritores árabes españoles. Cuanto a la voz *markaz,* tradúcela exactamente Ribera por *estribillo,* "autorizado por varias citas de Abencuzmán en que de modo indudable la explican (zéjeles 16, 51 y 52 de su *Cancionero*)", y esta voz encierra todo el sistema castellano. El estribillo *no lo metía en la moaxaja,* esto es, en las coplas, sino que sólo iba a la cabeza. Esta observación de Abenbasam viene aquí para señalar *la moaxaja,* que es designación genérica de la poesía de dobles rimas, distinguiéndola de la especie particular llamada *zéjel,* que se distingue por entrar el estribillo a formar parte de las coplas, yendo al fin de cada una de ellas, porque *el zéjel* no es más que *el villancico con coplas y estribillo,* aunque más sistematizado y limitado.

Esto de repetir el estribillo tras cada copla formando parte de ella parece ser invención posterior de Josef ben Harun, *el Moreno,* pues dice Abenbasam que "fué el primero que acrecentó o añadió en las moaxajas el entremeter de estribos. Metía toda pausa para detenerse, particularmente en el estribo."

---

posición, sino sólo اللفظ estribo o villancico. Las coplas estaban en árabe vulgar, mezclándose voces castellanas a veces. Así también en el siglo XVI, los portugueses tomaban un villancico castellano y le añadían vuelta o coplas portuguesas. Véase en el *Cancionero d'Evora,* pág. 33: Volta de "alcé los ojos", o coplas portuguesas, añadidas a ese villancico.

Después vino Obada, que inventó otra cosa, *el trenzado,* que me supongo es el empleo de versos de rima cruzada o alterna, en vez de los monorrimos. Y, efectivamente, del sistema de Obada tenemos dos composiciones suyas que trae Aben Xaquir en su *Fuat-elufian* (en Hartmann, *Das arabische Strophengedicht,* I. *Das Muwassah,* Weimar, 1897). Véase como riman:

1.ª poesía. **ABAB,** *cdcdcd,* **abab.**
2.ª poesía. **ABCDE,** *fgfgfg,* **abcde.**

Cada poesía tiene cinco coplas. *El trenzado* es el cruce de rimas *cdcd, fgfg,* en vez del monorrimo *cccc, ffff,* que se usó antes de él. Este sistema también está tomado del castellano, donde las coplas pueden ser monorrimas o cruzadas (trenzadas). De todos modos lo que queda evidentemente probado por Abenbasam es que *en el siglo IX había lírica popular castellana.*

Véase este ejemplo de zéjel castellano del siglo XV, con versos trenzados y, además, desiguales:

Los sospiros no sosiegan
que os envío
hasta que a veros llegan,
amor mío.
No sosiegan ni descansan
hasta veros
y con veros luego amansan
en teneros
y mis tristes ojos ciegan
hechos río
hasta que a veros llegan,
amor mío.

Y así las demás coplas. Es el sistema de Obada,

sino que no es menester en castellano que sean tres los versos cruzados de la copla. Como tampoco es menester que en el estribillo se repita todo el villancico, ni que los versos de las coplas sean iguales. Todo lo que hay en los sistemas de Mocádem, de Obada, de Abencuzmán, se halla en el sistema castellano y en éste se hallan otras muchas libertades que no en la poesía cordobesa. Nuestro sistema es más general y libre; el cordobés, más limitado y sistematizado. No procede, pues, el nuestro del cordobés, sino el cordobés del nuestro, en la manera de construír las coplas. En Abencuzmán lo vamos a ver todavía más sistematizado.

"Se nota en este párrafo (de Abenbasam), dice Ribera, el tono despectivo con que este historiador de la literatura española, hombre de refinado clasicismo, nos relata como cosa despreciable y casi indigna de referirse, un suceso que, para nosotros, tiene importancia inmensa en la historia de nuestra cultura nacional; sin querer, nos proporciona un dato preciosísimo. por una parte, nos señala el origen de un género literario. el de las moaxahas y los zéjeles, genuinamente español, que constituyó luego, por perfecciones sucesivas (degeneraciones, digo yo), un modelo imitado en casi toda la redondez de la tierra, en gran parte de Europa cristiana y en casi toda la extensión del imperio musulman en la Edad Media; por otra, levanta el velo que cubría una incógnita que se iba ya trasluciendo: la existencia de una poesía romance en la España musulmana a fines del siglo IX y principios del X; es decir, que antes de amanecer las literaturas vulgares romanceadas en Europa, aparecía una literatura popular romance aquí en la península, en el punto en que menos se podía sospechar: en el centro de la Andalucía musulmana."

Sin embargo, en *La Música de las Cantigas,* 1922,

empéñase Ribera en hacernos creer que la música de las Cantigas y la música española medieval se derivó de la música arábiga, traída de Oriente, donde los árabes fundieron elementos musicales persas y bizantinos, y no sólo la música, sino que el sistema métrico de la lírica castellana claramente dice que procede de la arábiga, contra lo que había asentado en su discurso. Dice en *La Música de las Cantigas* (pág. 79): "Aunque no quedara noticia alguna de que los cristianos aprendieran la música árabe, se inferiría con bastante fundamento por un indicio muy vehemente, y es el hecho de haberse introducido y vulgarizado en la España cristiana el sistema lírico de los musulmanes, pues letra y música suelen juntarse de modo tan íntimo, que van unidas como la sombra y el cuerpo." Al revés hemos de discurrir: puesto que el sistema lírico hispanoarábigo nació del sistema lírico castellano, como hemos visto, la música de la lírica hispanoarábiga, de moaxajas y zéjeles, proviene de la música popular castellana: pues letra y música suelen juntarse de modo tan íntimo, que van unidas como la sombra y el cuerpo. La música arábiga oriental, propia de la métrica clásica arábiga, no podía servir para la métrica castellana que adoptó Mocádem. Con el sistema métrico castellano hubo de tomar la música, todo de una vez. Los villancicos que como estribillos cantaba en castellano los cantaría con la música castellana con que los cantaban los españoles de quienes los tomaba y con la música con que los españoles cantaban las coplas que seguían a los villancicos cantaría las coplas imitadas que en árabe vulgar añadía a los villancicos. La música de las *Cantigas* no es, pues, arábiga de origen, sino de origen nacional, de origen español y tan antigua como los

villancicos. Así se explica el que difiera de la música eclesiástica, continuadora de la música griega y bizantina, según todos. La *musica ficta*, elemento en que la música española medieval se diferenciaba de la música eclesiástica, era la característica de la música nacional española, que en nuestros vihuelistas del siglo XVI va dominando y después da por fruto en Europa, en el siglo XVII, la música moderna de tonos mayores y menores.

Tenemos, pues, que a fines del siglo IX era tan pujante la lírica popular castellana en Córdoba, que Mocádem la imitó en árabe vulgar, haciendo coplas arábigas a la manera castellana sobre villancicos castellanos y en castellano pronunciados. Este hecho, afirmado por Abenbasam por manera tan terminante, nos lleva a preguntar: ¿Desde cuándo hubo lírica popular castellana? Por de contado la había en Andalucía en el siglo IX y la había del mismo sistema que se ha conservado después en toda España. Y la hubo en todas las regiones señoreadas por los moros, como hemos visto por Aben Jaldún. ¿Nació entre el pueblo español de Andalucía? Lo natural es que no, sino que igualmente se cantaba en el resto de España y con el mismo sistema. Y de hecho poco después veremos que tal sucedía hasta en la Rioja, donde Berceo compuso un cantar del mismo sistema a principios del siglo XIII, hasta hoy conservado; y hay pruebas, como veremos, de que en Castilla se cantó lírica castellana bastante antes que Berceo, en el siglo XI. No iba a pasar el sistema castellano desde la región sometida a los moros a las regiones cristianas libres de ellos. Si, pues, el mismo sistema lírico se hallaba dentro y fuera del territorio musulmán, en este mismo territorio dicho sistema es

anterior a la conquista de los árabes. Antes del año 711, esto es, en el siglo VII, en la época visigótica. Así como se hablaba ya en romance en toda España y quedó el romance entre los españoles sometidos, así quedó entre ellos el sistema lírico en que se cantaba por toda España. El villancico simple es tan antiguo como el idioma castellano; su desenvolvimiento en coplas no puede conjeturarse cuándo nació y sí sólo puede afirmarse que lo había ya en la época de los visigodos.

Según hemos visto, todos los elementos y modificaciones que desde Mocádem entraron en el sistema arábigoespañol están tomados del sistema popular castellano. Pero poco a poco fueron complicándolo y sistematizándolo más los poetas, conforme lo dan bien a entender Aben Jaldún y Abenbasam. En la primera mitad del siglo XII lo hallamos ya refinadísimo, cuanto a la métrica, en manos de Abencuzmán, cuyo *Cancionero* se ha felizmente conservado en manuscrito único del Museo Asiático Imperial de San Petersburgo, reproducido fotográficamente en Berlín, 1896. Túvolo prestado en España Simonet y lo ha estudiado en la reproducción Julián Ribera en su notabilísimo *Discurso de la Real Academia Española,* Madrid, 1912.

Las 149 poesías del *Cancionero* son suyas propias, de Abencuzmán, y todas son zéjeles, con coplilla o estribillo a la cabeza y coplas detrás de cada una de las cuales se repite el estribillo. Hemos visto un zéjel traducido por Ribera. Sobre fechas, la canción contra Alfonso *el Batallador* (núm. 42) debió de escribirse hacia 1126; la 106, en que alaba a Averroes, es de hacia 1150. Abencuzmán murió el año de 1159. Su poesía es ya semierudita, pero todavía para cantada por el pueblo.

"Es evidente, dice Ribera, que el sistema de canciones de Abencuzmán deriva de origen popular. De ello hay pruebas negativas y positivas. Tenemos como prueba negativa un síntoma que denuncia no ser moda introducida por eruditos, a saber, el desdén de los literatos: hasta en obras históricas, que suelen ser las menos literarias, era de mal gusto citar esta clase de composiciones, como género vulgar y despreciable para gente instruída, aun en España, donde nació. La prueba positiva mas evidente nos la da el mismo Abencuzmán en el prólogo de su *Cancionero*. En éste expresa paladinamente que él no es el inventor de este género poético; al contrario, no tiene reparo en citar como predecesor y maestro indiscutible, como jefe de su escuela, a un sujeto de cuyo nombre no he podido encontrar rastro alguno en otra parte. El maestro o modelo es Ajtal Abennomara, muerto ya cuando Abencuzmán escribía sus canciones... Abencuzmán sólo cita de su maestro algunas muestras de versos en los cuales aparecen vocablos del romance andaluz vulgar... ¿No será lícito, dados estos antecedentes, que al lado de esa corriente que, aunque popular, era exquisita y rebuscada, existiese en la España musulmana otra corriente más ínfima aún, más sencilla en la forma, más inteligible por la lengua, más ingenua e inocente en los asuntos y en la manera de tratarlos, propia de esferas sociales inferiores que sólo entendían y hablaban romance, lengua que fuese vehículo por donde entraran en la otra esos elementos europeos? La forma de las canciones pudiera ser un indicio: algunos autores creen que las canciones con estribillo han sido directamente recogidas en las tradiciones populares. Pero Abencuzmán nos da una prueba mas persuasiva. El mete en sus canciones asuntos tradicionales; pero no los trata de propósito, como motivo principal, sino que los emplea como cebo para atraer al público, a quien supone encariñado con esos temas. La *albada* y algo del argumento de *la*

malcasada [1], como otros muchos asuntos amorosos, los trata Abencuzmán como parodia, como burla (burla de que están saturadas sus canciones); hace una contrafigura grotesca de esas composiciones; y esa parodia supone necesariamente la existencia de esos géneros populares en la forma directa, que no es la de Abencuzmán. Y esa poesía popular debió de ser romanceada. ¿Se concibe que las mujeres, los chicos, los esclavos, libertos y gente de clase ínfima, que no sabían árabe, dejasen de cantar en su lengua, cuando de las bajas clases sube a las altas la moda de tales canciones...? Para explicar el origen de la lírica de Abencuzmán debe suponerse; o una lírica andaluza romanceada, anterior al siglo x, más antigua que la que aparece en los cancioneros portugueses (los poetas más antiguos de aquellos cancioneros son del siglo XIII o segunda mitad del XII), o una lírica gallega antiquísima, que la colonia gallega trajo a Andalucía, de donde procede la romanceada andaluza anterior a Abencuzmán... Abencuzmán puede considerarse como eslabón de una larga cadena anterior, de multitud de poetas que se dedicaron a ese género, cuyas tradiciones llegan a los primeros años del siglo x y cuyas obras indiscutibles son de principios del siglo XI... La tradición literaria se puede seguir, merced a noticias concretas dadas por el literato español Abenbassam, hasta el poeta Mocádem el de Cabra, en el reinado de Abdala, a saber, hasta los primeros años del siglo x (antes del 912), doscientos años antes de que apareciera el más antiguo trovador provenzal, cuyas composiciones se conservan, Guillermo de Poitiers."

Acerca de las voces del romance que inserta Abencuzmán en su *Cancionero,* tanto Ribera como Menéndez Pidal se inclinan a creer que son voces

---

1 Las voces castellanas *mayo, verbena, yenair* (enero) se hallan en poesías de Abencuzmán y se tratan en ellas esos asuntos, tan comunes en la lírica popular castellana.

gallegas. Creo que a ello les llevó el error de que la única poesía lírica de España fuese gallega o galaicoportuguesa. El romance andaluz dice M. Pidal en el *Discurso* de contestación a Codera que se pareee más al gallego, leonés o asturiano, que al castellano. Tamaña doctrina es cosa tan nueva y grave en lingüística, que habría de fundarse en muy sólidos argumentos. No se muda de lengua como de camisa y el fonetismo andaluz es lo más opuesto que puede darse del gallego, que no lo sería habiéndose hablado el gallego en Andalucía alguna vez como lengua popular. Tampoco se explica esa continua y larga emigración de gallegos a Córdoba en tiempo del califato.

Los únicos documentos por donde conocemos el romance andaluz de aquellos tiempos los estudió a fondo Simonet en su obra *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes,* Madrid, 1888. Dedujo Simonet que aquel romance era más castellano que otra cosa, y otro tanto dijo del de las Castillas, Navarra, Aragón y parte de Valencia:

"Aquilatados estos monumentos lingüísticos y bien consideradas las vicisitudes de la reconquista, nosotros nos inclinamos a creer que la Aljamía mozárabe, si bien contenía el germen de los principales romances hispanolatinos hablados en nuestra península, semejaba especialmente al antiguo castellano y contribuyó en gran manera al enriquecimiento y fijación de nuestro idioma. Pruébalo así, en primer lugar, la forma castellana que ofrecen en su mayoría las voces habladas por nuestros mozárabes, así en la Bética como en Castilla, Navarra, Aragón y aun en las comarcas orientales de España."

Esta conclusión puede verificarla el que quiera estudiando el *Glosario.* La nueva de M. Pidal pug-

na con hechos tan manifiestos y no ha sido probada de ningún modo. Por su parte Ribera, acatando lo de la lírica gallega como cantada exclusivamente en España, escribe, pág. 37:

"Yo creo que para explicar el origen de la lírica de Abencuzmán debe suponerse: o una lírica andaluza romanceada, anterior al siglo x, más antigua que la que aparece en los cancioneros portugueses, o una lírica gallega antiquísima, que la colonia gallega trajo a Andalucía, de donde procede la romanceada andaluza anterior a Abencuzmán."

Pero no sólo el *Glosario* de Simonet prueba que el romance andaluz era el castellano, sino la sencilla observación lingüística ya insinuada. Si allí se habló gallego, el romance posteriormente conocido de Andalucía hubiera seguido siendo tan gallego como en Galicia. Ahora bien, ni sabemos se hablase después en gallego, sino en castellano, en Andalucía, ni, aun suponiendo hubiese después desaparecido, vencido por el castellano, no quedó en aquella región ni la menor huella fonética ni de pronunciación gallega: cosa inexplicable. Y ese gallego tenía que hablarlo el pueblo todo, viejos, mujeres y niños, que son los que cantaban las poesías de Abencuzmán, según Ribera. Yo le aseguro que una colonia de gallegos, admitida por supuesto sin más ni más en Córdoba, no basta para que el romance castellano, que tuvo que nacer en Andalucía, se pueda cambiar en gallego. Una colonia no muda así el idioma ni la fonética de un pueblo ni vuelve a mudarse luego sin dejar rastro fonético de sí.

Pero si Abencuzmán inserta voces del romance cordobés en sus poesías, con estudiar esas voces estamos al cabo de la calle.

"Realmente, dice Ribera (pág. 25), el dialecto de Córdoba, tal como aparece en las canciones de Abencuzmán, viene a ser como un intermedio entre el portugués y el catalán, pero con caracteres mucho más arcaicos."

Pues entre el portugués y el catalán está el castellano. No negaré que algunas voces de esas de Abencuzmán se parezcan más al portugués que al castellano posterior; pero es porque el castellano del siglo XII se parecía mucho más, que no el de después, al portugués y al gallego, sobre todo ateniéndonos a la escritura. Mas la mayoría de las voces de Abencuzmán llevan claramente sello castellano. ¿Aguardaremos el estudio de aquel dialecto que dice Ribera está haciendo, desde 1912, con M. Pidal? Como doce años es ya bastante aguardar, habremos de atenernos a lo que da de sí el *Glosario*, de Simonet, esto es, que el habla de los mozárabes andaluces era castellano, muy parecido al gallego y portugués en aquel tiempo, pero castellano al cabo. Otro tanto deducimos del *Cancionero de Abencuzmán*, aun ligeramente estudiado.

La medida de un codo se decía en castellano *codal* y en gallego *cóbado*, en portugués *cóvado*. Pues bien, en el fol. 46 v. del *Cancionero* se lee *qodhal* (قذال), que sonaba vulgarmente *codal*, y no se dice *cóbado* o *cóvado*.

En el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, copla 118, se lee *duz* por *dulce* y lo mismo en la 1055. En portugués y gallego se dice *doce*. Pues en el fol. 53 v. del *Cancionero* se lee *dhux* (ذوش), que sonaba en árabe vulgar *dux*, escribiendo *x* el sonido de la *ch* francesa, como se escribía en castellano cuando teníamos tal sonido. Es el *duz* de Juan Ruiz.

El *jabón* decíase en antiguo castellano *xabón,* en gallego dícese *jabrón* y antiguamente *xabrón.* En el *Cancionero* se lee *xabón* (صابون), como en castellano.

En gallego no hay voz correspondiente a *listón* y en portugués suena *listão.* En el fol. 49 v. del *Cancionero* se lee *lixton* (لشطون) por cinta de diadema o de almaizar.

Retento por retenido se lee en el fol. 12, como se dice *retento* en portugués; pero como es voz puramente latina (*retentus*), probabilísimo es se dijera *retento* no menos en castellano, como se dice *contento,* y como se dijo y se dice *retentar,* derivado de *retento.*

Como se dijo *morto* y *muerto, morte* y *muerte,* que de las dos maneras se halla escrito a menudo en castellano antiguo, y *morto* y *morte* en gallego y portugués. En el fol. 13 del *Cancionero* se lee *morte* (مُرْتِ). Son formas anteriores al castellano moderno, que siguió desenvolviéndose, mientras el gallego se quedó más estancado en la forma que le fué con él común al castellano. Otro tanto puede decirse de algunas otras voces semejantes.

En el tomo *N, Ñ* del *Tesoro de la lengua castellana,* pág. 409, traigo la voz *navaja* de *nabalia* y se confirma con el *Cancionero,* en cuyo folio 17 v. se lee *nabali,* como plural de *nabalia* (نبالية). En gallego y portugués evolucionó el *nabalia* primitivo en *navalla* y *navalha,* y en valenciano en *navaixa.* Allí mismo se lee *temprador* por *templador,* que hoy diríamos, como en catalán *trempaplomas* por cortaplumas y en italiano *temperatoio*

y *temperino,* de *temperare,* por *scalpere* en bajo latín.

El *pollo* es en gallego y portugués *polo.* En el fol. 49 v. del *Cancionero* se lee *fulluç, fullus,* con la *elle* castellana, no con la *l* galaicoportuguesa.

En el fol. 38 del *Cancionero* se lee *jallón* (الجلّون) con la *j* suave, por bollo de pan. Es el *jallulla* y *jallullo,* muy usado en Andalucía por torta redonda.

Travesaño y *atravesaño* se dicen en gallego *travesa* y en portugués *travessa.* Sólo con el castellano está el *itrabexxan* o *atrabexxan* (اطرَ بشّان) del fol. 13 v. del *Cancionero,* en la frase: *y te alargó la mano por encima de un atravesaño.*

El *milano* suena en el fol 57 v. del *Cancionero* *milán* (ملان); pero no como el portugués *milanho* o *minhoto,* ni como el gallego *miñoto* o *miñato.*

Mercadal no es gallego ni portugués; pero sí castellano antiguo, y así en el *Libro de Alexandre* (c. 2374) tiene el mismo sentido:

"Otro día mannana fuera al *mercadal.*"

Y en Tudela de Navarra se llama todavía así la plaza donde algún tiempo hubo mercado, y además es apellido.

En el fol. 12 y el 62 v. del *Cancionero* se lee *merqatal* (مَرقطال).

En el fol. 9 v. del *Cancionero* se lee *fadjador* (فجدُر), lo que en catalán suena *faxador* y en castellano *fajero,* pero que igualmente se diría *fadjador* o *fajador,* del antiguo *fadjar* o *fajar* moderno. O acaso signifique lo que el castellano *vaciador*

y deba corregirse *vadjador* (بجدور), traduciéndose: *y la baba en la escupidera.*

No hay voz gallega ni portuguesa que responda al *cierzo,* que suena *djirdj* (جرج), en el fol. 5 v. del *Cancionero.*

Paladar suena lo mismo en portugués, pero no en gallego. Es el *balatar* (بلطار) del fol. 13 del *Cancionero.* Otro tanto se diga del *balatar* (بلطار) del fol. 47 v., que es el *portal* castellano y portugués, sin correspondiente gallego. Y del *pidj* (بج) del folio 55, que responde a la *pez* portuguesa y castellana, pero no gallega.

El *tostón* suena *tosta* en portugués, que es propiamente la *tostada;* en gallego no tiene correspondiente. En el fol. 49 v. del *Cancionero* se dice en árabe: *dame la sartén para el tostón* y suena *toxton* (طشتون).

El *sol* castellano y portugués suena *sole* en gallego y *xol* en el fol. 55 del *Cancionero* (شول).

La *segur* castellana y portuguesa, no gallega, suena *xuqúr* (شقور) en el fol. 4 del *Cancionero.*

El *zagal* castellano y portugués y no gallego suena en el fol. 46 del *Cancionero zagal* (زغل).

En el fol. 49 v. suena *qanadj* (قناج) lo que nuestros *canasto* y *canasta;* pero no se parece al *canastra* del portugués ni menos al *ganacho* gallego.

Ni *cántaro* se dice en gallego, y es el *qantár* (قنطار) del fol. 44 v., si no significa *cantar,* que tampoco se dice en gallego. El texto dice: *y saca la honra y la*

gloria del cantar. El sentido y acento de *cantar* es más apropiado.

Tampoco hay *castaña, castaño* en gallego y es el *qastal* (قسطل) de los fols. 38 y 48 v. del *Cancionero*.

Pero volvamos ya de esta correría filológica a la historia de la lírica popular castellana; aunque estamos muy dentro de ella, si queda patente que no vino de Galicia ni está en gallego, sino en castellano, lo que hay de romance en el *Cancionero de Abencuzmán*.

Pero hay otro argumento que corta de raíz la cuestión de si la moaxaja y el zéjel, sistemas poéticos inventados por los árabes españoles, según todos los historiadores, como hemos visto, provienen de la poesía gallega o de la castellana. Entrambos sistemas llevan estribillo a la cabeza, y en la primitiva moaxaja el estribillo estaba en romance, tomado del pueblo español. Ahora bien; la poesía gallega no usaba ese estribillo inicial, repetido a veces después de las coplas en la moaxaja y siempre en el zéjel. En todos los *Cancioneros* galaicoportugueses no se halla tal sistema, exclusivo del castellano. Luego los dos inventos poéticos de los árabes se tomaron del sistema castellano y el romance en que dice Abenbasam se cantaba el estribillo era el romance castellano. Si la poesía gallega hubiera tenido villancico inicial lo hubieran imitado los portugueses en las canciones de amigo que imitaron de la poesía gallega; pero no se halla tal procedimiento en los *Cancioneros*.

El sistema poético del zéjel en Abencuzmán lo ha expuesto tan claramente Ribera que no hay nada que añadir, si no es una cosa, para nosotros importantísima. Lo que en el sistema castellano llamamos

villancico a la cabeza de las coplas y que se repite al fin de cada una de ellas, como estribillo, es germen de las coplas; es el suspiro lírico concentrado que por ellas se declara. En Abencuzmán ha degenerado comúnmente en pura cabeza métrica, pues no es más que el comienzo del asunto, no su germen y núcleo y sólo sirve para que con él rimen los versos finales de las coplas. Tal aparece en el ejemplo que hemos copiado de Ribera. Esos estribillos de Abencuzmán son generalmente otra cosa; son comienzos y nada más, aunque algunos encierren una sentencia parecida al villancico. En nada se parece a él, por ejemplo, este estribillo:

"Estoy bebiendo en compañía de una hermosa; los pájaros gorjean; ¡qué delicia!; el río, el céfiro, la verdura, el coqueteo."

O este otro:

"Vienen las Pascuas; estoy lejos de los sitios donde la solemnidad se celebra; por holocausto, tendré que sacrificar una cabeza de... cebolla."

Veamos ya cómo declara Ribera (*Disc. Acad. Esp.*, 1912, págs. 25-27) el sistema métrico del zéjel:

"Todas ellas (las 149 canciones) son estróficas: se componen de estrofas de igual número de versos y simétricas dentro de cada canción, excepto una estrofilla o estribillo que en el manuscrito encabeza todas las composiciones y suele ser un dístico que señala el asunto, el metro y la rima común de la canción. Las estrofas son de cuatro hasta doce versos, habiendo cuartetas, quintillas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas y duodécimas. El sistema de combinar las rimas es sencillísimo en los elementos; pero las combinaciones son muy variadas: partiendo de un tipo fundamen-

tal y constante, se obtiene una riqueza extraordinaria de formas.

Toda estrofa comienza por rimas singulares o especiales a la misma y acaba con rimas comunes a todas las estrofas de la canción, concertando en la estrofilla temática que de antemano señala, como hemos dicho, la rima común. La rima singular aparece como elemento ternario, a saber, tres versos que tienen la misma rima.

Si la composición es del tipo más sencillo, formada de cuartetas, se enuncia primero el estribillo, que de ordinario suele ser un dístico, rima común **AA**; las estrofas comienzan por tres versos monorrimos, rima singular *bbb;* y terminan con un cuarto verso, rima común **a**. La notación, por consecuencia, es: **AA**, *bbb***a**, *ccc***a**, *ddd***a**, etc. Si se compone de quintillas, comenzará por un estribillo **AA** o **AB** y luego vendrán las quintillas formadas por tres versos de rima singular *ccc,* seguidos de dos versos con rima común **aa** o **ab**, resultando la notación de las quintillas *ccc***aa**, *ddd***aa**, etc., o *ccc***ab**, *ddd***ab**, etc... Hasta las séptimas se forman con el elemento ternario de rima singular y la adición de tantos versos con rimas comunes cuantas tiene el estribillo que señala la rima común. Pero las estrofas de ocho o más versos ya no se forman mediante adición, sino por división de cada uno de los versos de la forma primitiva: si los versos de la cuarteta *ccc***a** se dividen, por cesuras, cada uno de ellos en dos, y a esas cesuras se les pone una rima, resultará una octava *cdcdcd***ab**; si se divide en dos cada uno de los versos del elemento ternario y se añaden al fin tres versos con rimas iguales a las del estribillo, resultará la novena *cdcdcd***aba**; si se añaden cuatro, resultará la décima *cdcdcd***abab**; y finalmente, si se divide cada uno de los versos de la cuarteta primitiva en tres partes, resultará la duodécima *cdecdecde***aab**."

Toda esta sistematización matemática es obra de Abencuzmán o de otros poetas anteriores; obra culta que no podía darse en la lírica popular castellana

de la cual salió la cordobesa. Toda esta sistematización está en que: 1.º, se ha de repetir como estribillo todo el villancico; 2.º, en que los últimos versos de las coplas han de rimar con los del villancico; tantos con tantos, cuantos el villancico tenga; 3.º, en que se parte de un elemento ternario monorrimo en la copla; 4.º, en que los versos monorrimos se dividen con cesura, introduciendo rimas, y esto en dos o en tres partes; 5.º, en que de esta división de los tres versos monorrimos resulta el número de versos de las coplas. Ahora bien, nada de esto hay en el sistema castellano ni lo hubo nunca, pues nuestras coplas no se ajustan a tal estructura. Puede repetirse como estribillo todo o parte del villancico, y aun trocarse la colocación de sus versos, y aun mudarse algunas palabras. Y es que nuestro villancico es germen que se desenvuelve en las coplas; no es un todo muerto, puramente métrico, para rimar con él los últimos versos de las coplas. Por eso no es menester en castellano rimen tantos versos del fin de las coplas cuantos versos tiene el villancico, cada uno con el suyo; pueden rimar los que se quiera, y comúnmente sólo rima el último. No se parte de un elemento ternario dividiendo sus versos; en castellano la copla es monorrima o de dos o tres rimas, y los versos son iguales o desiguales, y el número de versos de la copla es el que se quiera. Esta libertad, mayor generalización y sencillez de sistema es propio de la poesía popular y prueba de por sí que de este sencillo sistema general salió el más sistematizado cordobés. Podemos, pues, asentar que nuestra lírica popular dió origen a la arábigoespañola; pero que la arábigoespañola no influyó en nuestra lírica popular, a no ser en casos muy excepcionales. Que influyó

en la música e instrumentos se ve por Juan Ruiz y por la tonalidad de la música andaluza.

La lírica popular arábigoespañola, recordada por bastantes escritores árabes, habrá de estudiarse algún día recogiendo datos y poesías. De ese estudio saldrá nueva luz para el de la lírica castellana popular en la Edad Media. A los textos fundamentales que hemos comentado sólo añadiremos algunas otras noticias sueltas. El alemán Müller, según dice Schack (*Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, t. II, 1881, 3.ª ed. de la versión de Valera, pág. 225) ha publicado composiciones aljamiadas, esto es, castellanas en letra arábiga, y están traducidas del árabe vulgar. Una es *Almadha de alabança al annabi Mohammad, que fué sacada de arabî en ajamî* (romance) *porque fuese mas placiente de la leer y escoitar en aquesta tierra*. Tiene 81 estrofas de cuatro versos, los tres monorrimos y el cuarto acaba siempre con el nombre de *Mohammad*. Es del sistema monorrimo ternario, el más antiguo que usaron los poetas arábigoespañoles, tomándolo del castellano y con el último verso como medio estribillo, al modo de muchos villancicos con coplas. Este sistema se usó, por consiguiente, en árabe vulgar en España:

De su olor fué el almiçque de grada
relumbró la luna aclarada
e nació la rosa honrada
de la sudor de *Mohammad*.
De que empeçó su venida
la tierra estaba escurecida
e luego fué esclarecida
y clareó con la luz de *Mohammad*.

Algunas estrofas tienen tantas palabras arábigas como castellanas:

Saldrá con albiçra y ridwan,
con alhurras y wildan,
con plateles de araihan,
al recibimiento de *Mohammad.*
Los almimbares de las alnabíes,
e los alcorcíes de los alwalíes,
e las sillas de los taquíes
cerca'l almimbar de *Mohammad.*

Por demás curioso e importante sería dar con alguna poesía castellana de las que, según Geiguer, compuso el famoso poeta hebreo Juda Ha-Leví, que las hizo además en hebreo y árabe, porque en ellas, sin duda, hallaríamos el sistema popular castellano. Ejemplos de zéjeles y moaxajas los hay en varios escritores. Véase éste que trae Schack traducido (*Catal. codicum orient. biblioth. Lugd. Bat.,* ed. Dozy, II, 101):

Gloria al Creador eternal,
que da el bien y envía el mal.
Formó las varias regiones
y las pobló de naciones,
de Ad y de los Faraones
hundió el orgullo infernal.
Fué el mundo su pensamiento
y le creó con su aliento
e hizo con agua y con viento
tierra y cielo de cristal, etc.

No sé si aquí se omite el villancico como estribillo tras cada copla, como cumple al zéjel; si no, será una moaxaja, monorrimos los tres versos y rimando con el del villancico el cuarto de cada copla. Schack no distingue bien los dos géneros, por no conocer la naturaleza de nuestro sistema poético (II, 275):

"Lo característico de ambas formas, tan semejantes entre sí, que no hallo modo de distinguirlas bien, con-

siste en que unas rimas, o una combinación de rimas, que se presenten en la estrofa que sirve de introducción, son interrumpidas por otras y luego, al fin de cada estrofa, vuelven a repetirse."

Esta es descripción de la moaxaja de Mocádem, o sea la rima doble: una, la de los versos monorrimos; otra, la del verso final de copla que rima con el villancico. Y nótese que el villancico es verdadero villancico, no pura cabeza métrica. Igualmente lo es en esta otra poesía de Ibn-Kazman (pág. 277), en cuya traducción se guarda el sistema de rimas del original arábigo:

En balde tanto afanar,
amigos, para pescar.
En las redes bien quisiera
prender la trucha ligera;
mas esta niña hechicera
es quien nos debe pescar.
Los peces tienen recelos
y burlan redes y anzuelos;
pero en sus dulces ojuelos
van nuestras almas a dar. etc.

Con razón la compara Schack con la de Juan Ruiz:

Señores, dad al escolar
que vos vien demandar.
Dad limosna o ración,
haré por vos oración
que Dios vos dé salvación,
quered por Dios amí dar, etc.

Y con la de Villasandino (*Canc. Baena*):

Algunos profazarán
después que esto oirán.
No será el alto ungido
rey de España esclarecido;

mas algún loco atrevido
rabiará como mal can.
  Non serán los muy privados
del rey e sus allegados;
mas algunos malhadados
sin porqué me maldirán, etc.

Aunque no son zéjeles, sino moaxajas, y la forma arábiga no se había trasplantado en la literatura española, como dice Schack, sino al revés. En esta otra (*Cat.* dicho, Dozy, II, 103) no hay villancico ni estribillo, pero sí doble rima, cosa degenerada ya y no usada en castellano:

  De Dios sea el nombre alabado
y sea el profeta ensalzado;
permitid que a vuestro lado
hoy pueda yo reposar.
  Vuestro soy, nobles señores,
oid mis culpas, mis errores
y una aventura de amores
que me propongo cantar.

En cambio véase ésta, que como moaxaja trae de Makkari (I, 417), de versos cruzados, y ante cada estrofa un nuevo villancico:

  Huye del amor,
tirano traidor;
mas no, que, si huyes,
mueres de dolor.
  El amor es fuego
que abrasa y halaga,
es mar sin sosiego
que las almas traga,
pierde el sueño luego
quien de amor se paga.
  Amarga los días,
mas luz y alegrías

difunde en las noches
benéfico amor.
La niña hechicera
mi alma ha robado:
¡cuánta pena fiera
su amor me ha costado!
No quiera quien quiera
vivir sin cuidado,
pues, si te engolfares
de amor por los mares,
podrás naufragando
morir de dolor.

En la primera copla no rima el final con el villancico, en la segunda sí. Son variantes métricas que fué tomando la moaxaja con el tiempo. De Ab-ul-Hasan es esta moaxaja, perfecta y a la antigua manera de Obada que vimos, en la que los versos finales de las coplas riman con los del villancico (Makkari, I, 310; Schack, II, pág. 285). Consérvase en la traducción el sistema de rimas del original arábigo:

Cabe arroyo cristalino
bajo una verde enramada
con música, amor y vino
el censor me importa nada.
Mientras la juventud dura,
del placer sigo el sendero:
con aquel que me censura
justificarme no quiero.
Vino en el vaso fulgura
y ya en el cercano otero
mueve el viento matutino
la viña de uvas cargada,
que promete dulce vino
pronto en sazón vendimiada.
No debiera el tiempo huír,
que estoy con mi niña bella;

o cerca de ella vivir
o suspirando por ella;
quiéranos de nuevo unir
propicia al amor mi estrella.
Vago color purpurino
deje la huella estampada
en su rostro peregrino
de mi beso y mi mirada.

Este es el sistema de rimas entrelazadas en la moaxaja de Obada: **ABAB,** *cdcdcd,* **abab.** Y se halla en la serranilla de Santillana:

Mozuela de Bores,
allá de la Lama
pusom'en amores.
dijo: Caballero,
tiradvos afuera,
dejad la vaquera
pasar el otero:
ca dos labradores
me piden de Frama
entrambos pastores.
Señora, pastor
seré, si queredes:
mandarme podedes
como a servidor.
Mayores dulzores
será a mí la brama
que oir ruiseñores, etc.

El sistema aquí es **ABA,** *cddc,* **aba,** que equivale a la anterior. Moaxaja es toda poesía en que las coplas tienen, además de la rima igual o rimas cruzadas de la copla, otra rima al final de las coplas que consuenan con el villancico. El no haber villancico, conservándose lo demás del sistema en las coplas, bien se ve ser cosa posterior y derivada. Esto sucede en la

mayoría de las composiciones provenzales. Una clase de moaxaja, una especie del género, es el zéjel, esto es, cuando hay estribillo tras cada copla, o sea el villancico repetido. Para preparárselo al coro, que lo cantaba, rimaba con él el final de la copla.

II

LÍRICA PROVENZAL, FRANCESA E ITALIANA

Tras la cordobesa, la lírica que primero florece en Europa es la lemosina o provenzal, que comienza hacia 1100, pues el más antiguo trovador provenzal conocido, Guillermo VII, conde de Poitiers, escribió de 1087 a 1127, siguiéndole Cercalmón, contemporáneo de Luis VI, y Marcabrú, que frecuentó la corte del Conde de Poitiers, el padre de Leonor, Guillermo VIII. Lírica culta y cortesana, de señores y sus servidores, que brilla en los castillos feudales desde el Loira a los Pirineos, se escribe en la lengua llamada d'oc y acaba en el siglo XIII con la guerra de los Albigenses. Cuatrocientos trovadores de los siglos XII y XIII nos han dejado obras y conocemos los nombres de otros setenta. Hay entre ellos hasta diez y siete poetisas. El año 1323 algunos aficionados establecieron el Consistorio de Tolosa o Corte de amor de la gaya ciencia; pero la lírica se academizó y sólo fué pálido reflejo de la antigua lemosina. Pasó el Consistorio a Barcelona en 1390, y entonces fué cuando más influyó en nuestra poesía culta del siglo XV.

Los trovadores eran poetas y generalmente músicos, que componían la música y la letra y aun cantaban y se acompañaban con la viola. Otras veces eran los *jongleurs* los que tañían y cantaban las obras compuestas por los trovadores, corriendo de castillo en plaza, de boda en feria, de abadía en festejo; reco-

rriendo la tierra y viviendo a la gandaya de lo que con este oficio allegaban. La región lemosina habíase señalado por la cultura romana, y merced a la paz y comercio del Mediterráneo sobrepujaba a las partes del Norte de Francia, donde se hablaba la lengua d'oil. Esto explica, juntamente con el esplendor de los castillos señoriales en que había pequeñas cortes, el que naciera allí la poesía cortesana antes que en ninguna otra región de Europa Pero sus orígenes no se han explicado. En 1918 se publicaron dos trabajos sobre los orígenes de la lírica erótica y cortesana de los provenzales. Uno de Konrad Burdach, *Uber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes,* en *Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften;* otro de Samuel Singer, *Arabische und europäische Poesie im Mittelalter,* en *Abhandlungen der Berl. Ak. d. Viss.* El primer autor ya había dado en extracto su idea en 1904. Hízose cargo de estos trabajos, criticándolos, Werner Mulertt el año 1921 en *Neuphilologische Mitteilungen, Uber die Frage nach der Herkunf der Trobadorkunst;* donde, en nota, añade que cuando corregía las pruebas pudo leer el *Discurso académico* de Ribera del año 1912: "Trotz der Gelehrsamkeit seiner Ausführungen, die sehr weit ausholen, ist nicht die geringste Sicherheit für die Hypothese, die sich lediglich auf einige überraschende formale Ahnlichkeiten aufbaut, erbracht." De ello trataremos después. Burdach acude *mit Notwendigkeit* a los árabes españoles para explicar lo panegirista cortesano de los trovadores y el concepto provenzal del amor a la mujer, y no menos la manera oriental, metafórica, antitética, hiperbólica, etc., y hasta muchos pensamientos; y recuerda varios escritores andaluces del siglo IX. Retrotrae además

todo ello hasta los árabes orientales, que dice lo tomaron de bizantinos y persas. Mulertt duda mucho de estas comparaciones y orígenes y aun acude, con otros, a los clásicos, sobre todo a Ovidio, cuyo influjo debió de quedar en Provenza, aunque concede que alguna influencia debieron tener los árabes españoles en los trovadores, cuanto a *la música y la métrica;* pero no desciende a cosas particulares. Total, que, según él, cuanto a los orígenes de la lírica provenzal, estamos lo mismo que en tiempos de Schack, cuando dijo: "Bisher sind alles blosse Vermutungen." Todas son, pues, fantasías y nada de cierto se sabe de los orígenes de la lírica de los trovadores. Lo que nadie ni ha tocado siquiera hasta Ribera es la métrica provenzal. La técnica del Conde de Poitiers dista infinito en perfección del sencillo monorrimo de versos largos que se halla en las pocas poesías que se conservan de antes de él. La *finida,* repetida tras cada estrofa como estribillo, es cosa desconocida fuera de España antes de él. El sistema de coplas con tres monorrimos o con versos cruzados y con estribillo hemos visto ser sistema exclusivamente español, de donde lo tomaron los árabes españoles. Ahora bien, este sistema aparece de repente en Provenza, más o menos modificado, como apareció poco antes en Córdoba, sin tener raíces ni en la literatura provenzal ni latina de Provenza ni en la arábiga. En cambio, es la manera española de todos tiempos. De la lírica española, de donde pasó a los árabes de España, hubo igualmente de pasar a los provenzales. El argumento es evidente, aunque no lo haya podido apreciar Mulertt, por desconocer el sistema lírico castellano. Ni Ribera caló la trascendencia de él por la misma razón. Por eso he querido publicar antes de

nada la *Floresta,* donde se ve teórica y prácticamente el sistema lírico castellano, antes de tratar de las demás líricas a las cuales pasó. Como muestra del sencillo monorrimo de versos largos, que es lo único que se halla en la lírica provenzal antes del Conde de Poitiers, veamos el *Fragment de la vie de sainte Fides d'Agen,* de fines del siglo XI, importante para nosotros por otro concepto:

Canczon audi qu'es bell' autresca
que fo de razo espanesca;
non fo de paraula grezesca
ne de lengua serrazinesca:
dolz e suaus es plus que bresca
e plus que nuls piments qu'omm esca.
Qui ben la diz e lei francesca,
cuig m'en que sos granz pros l'en cresca,
e q'en est segle l'en paresca.
Tota Basconn'et Aragons
e l'encontrada dels Gascons
saben quals es aqist canczons,
e s'en ben vera sta razons.
En l'audi legir a clerczons,
e agramadis a molt bons
si qon o mostra'l passions
en que om lig estas leiczons:
e si vos plaz est nostre sons,
aissi col guida'l primers tons
en la vos cantarei en dons.

Traducción de M. Raynouard (t. II, pág. 144):

Chanson j'ouis qui est belle composition,
qui fut de récit espagnol;
ne fut de parole grecque
ni de langue sarrasine:
douce et suave est plus que miel
et plus que nul piment [1] qu'homme avale.

1 Mezcla de vino, miel y especias.

Qui bien la dit a loi française,
pense m'en que son grand prix lui en croisse,
et qu'en ce siècle lui en paraisse.
Toute la Gascogne [1] et l'Aragon
et la contrée des Gascons
savent quel est ce récit
et si est bien vraie cette raison.
Je l'ouis lire à jeunes clercs
et elle agréa a moult bons
ainsi comme cela montre la passion
en quoi on lit ces leçons;
et si vous plaît ce notre chant,
ainsi comme le guide le premier ton
je la vous chanterai en don.

Esta canción monorrima, como todas las antiguas provenzales, pertenece a los *Monuments... depuis l'an 842 jusqu'à l'époque des troubadours* (Raynouard, I, pág. 1). En ella se trasluce que había lírica en España, y puesto que no la había culta, ya que no había llegado aún a escribirse el castellano, se ve que esa lírica era la popular; la cual, así como influyó en la arábigoespañola, así pasaba la frontera y se derramaba su influencia por todo el Mediodía de Francia.

De esa lírica monorrima no salió la complicadísima provenzal, que comienza con el Conde de Poitiers. Es un paso imposible de declarar [2]. Pero tenemos ya declarado el paso y los orígenes de aquella lírica con la técnica arábigoespañola. En su citado *Discurso* ha probado, efectivamente, Julián Ribera que el sis-

1 La Basconia.

2 "La obra de los trovadores es un hecho sin precedentes en su parte literaria; por más erudito que sea el filólogo, no encontrará, en el vasto tesoro de las literaturas anteriores, canciones que posean, ni aun en germen, los rasgos característicos de la poesía trovadoresca". (Juan Beck de Estrasburgo, *La musique des Trobadours,* pág. 6.)

tema métrico cordobés pasó a Provenza. Ello debió de ser en la segunda mitad del siglo XI, en tiempo de Abencuzmán, o mejor, poco antes. Conocidas son las relaciones de árabes y judíos con la región lemosina por aquel tiempo, mediante el comercio del Mediterráneo. Veamos cómo Ribera examina una de las poesías del Conde de Poitiers:

Pus de chantar m'es pres talens,
farai un vers don suis dolens;
non serai mais obediens
de Peytau ni de Lemozi.

"La notación de las estrofas de esta composición —dice Ribera— es la siguiente: *aaa*b, *ccc*b, *ddd*b, etc., que corresponde a la del tipo andaluz más sencillo y más frecuente: de las 149 canciones de Abencuzmán, 94, por lo menos, tienen esa disposición de rimas, y con idéntica disposición y con el mismo número de sílabas en cada verso, las canciones 10, 14, 55, 69 y 140."

El sistema es de estrofas simétricas de variadas rimas, con el elemento ternario inicial de estrofa (tres versos monorrimos) y terminando, las cuartetas con el verso de rima común. Hasta tiene una estrofilla o dístico en que está indicada la rima común, como en las canciones de Abencuzmán, pero con una leve diferencia, digna, sin embargo, de notarse (sobre todo para poder explicarnos las desviaciones posteriores del sistema provenzal): en vez de estar esa estrofilla al principio (como en Abencuzmán), el Conde la coloca al fin, como *finida;* y la rima del primer verso de esa *finida,* es la misma que la del elemento ternario de rima libre de la última estancia. En esta forma:

Totz mos amicx prec a la mort
qu'il vengan tuit al meu conort,
qu'ancse amey joi e deport
luenh de me et eu mon aizi.
Aissi guerpisg joy et deport
e var e gris e sembeli.

"Tenemos, por consecuencia, que el sistema provenzal, tal como aparece en el más antiguo trovador, es, con levísimas diferencias accidentales, esencialmente el mismo de los musulmanes españoles; en él se notan perfecciones eruditas que los sabios andaluces introdujeron en el sistema popular primitivo. ¿Cómo se explican las desviaciones leves del Conde de Poitiers? De modo muy sencillo. Al Conde de Poitiers le ocurrió lo siguiente: aceptó la forma de una poesía coral, popular, para una lírica monódica y cortesana, y se encontró con que el estribillo no cabía en canción monódica; reservólo para el fin, transformándolo en *finida*. El estribillo en la lírica andaluza se ponía al principio, en relación de rima común con las terminaciones de las estrofas; el Conde puso el verso final de la *finida* en rima común y el primer verso de ésta en relación con las rimas libres de la última estrofa. De esta manera se anunciaba el fin de toda la composición en forma semejante al anuncio del final de estrofa en la lírica coral... El Conde de Poitiers imitó servilmente la lírica coral, admitiendo las rimas comunes, innecesarias en la lírica monódica; pero en el núm. IV ya prescinde de ellas y establece relación entre estrofas, de dos en dos, en vez de la general entre todas las estrofas."

Poco a poco la desviación aumenta, aunque notándose siempre algo del tipo primitivo, bien que como extraño y no bien entendido en sus fundamentos; al revés que en la poesía musulmana, donde "se conservó con mucha más constancia la pauta primitiva, que apenas se altera".

"El sistema provenzal —dice Ribera (pág. 46)— no es tan regular ni tan matemático como el español (arábigoespañol). En éste se nota que las combinaciones de consonancias derivan de las unidades rítmicas de la melodía, del compás, y se dividieron los versos largos en cortos, por mitad, por terceras partes, rimando donde

la música hacía pausa, es decir, rimando las cesuras. Merced a tal artificio, sale una combinación matemática, regular y variada; dado el tipo primitivo, se explican sencillamente los derivados por adiciones y subdivisiones métricas."

Con esto se entenderá lo que vimos al final del trozo de Abenbasam:

"Después floreció este Obada y creó el trenzado, esto es, que estribaba en las posiciones de la pausa en las ramas y las unía, como estribaba *el Moreno* en las posiciones de la pausa en el estribo."

Por consiguiente, tenemos ya en aquellos antiguos tiempos que los árabes tomaron del castellano las dos maneras de *Villancico con coplas y estribillo,* la primera de versos monorrimos y la segunda de versos cruzados, en la copla, menos los últimos versos, que riman con el estribillo que sigue en ellas, o sea con el villancico inicial. Tenemos además que al provenzal pasó el mismo sistema, sino que se suprimió el villancico de la cabeza. De Provenza pasó el sistema al Norte de Francia, a Italia y a Portugal.

Los orígenes de la lírica culta de Provenza, antes inexplicables, quedan ya aclarados. La cultura de la región era terreno apropiado para que naciese una lírica cortesana; pero no podía nacer de repente con la acabada técnica que la hallamos desde sus más antiguas poesías, si tal técnica no hubiera venido de fuera, de Córdoba. La poesía popular, los cantares de primavera sobre todo, pudieron inspirar algunos temas y maneras, como quieren Gaston Paris y Bédier; pero de ella no pudo salir la complicada técnica métrica. Y aun de la teoría de estos dos insignes maestros creo yo que hay que rebajar algo, cuanto al influjo de las ideas. La idea madre que hallan en la lírica provenzal y francesa, como propia de las

populares canciones de primavera, de las que suponen pasó a aquella literatura culta, es la del *amor libre,* resto del paganismo. Yo creo que en el pueblo tales cantares y restos paganos habían ya perdido todo su antiguo espíritu, ese espíritu del amor libre, merced a la educación cristiana, como lo tiene hoy perdido hasta el mismo carnaval. Jeanroy indica que el tema de la malmaridada es cortesano cabalmente por tener ese espíritu tan libre, y que en el pueblo ese tema es harto más moral, como lo es de hecho en nuestra popular literatura. Ese espíritu de liviandad en los amores, el burlarse del marido, el alardear de fáciles conquistas entre pastoras, dejándolas burladas; en suma, el espíritu naturalista del *Roman de la Rose,* se halla en toda la literatura francesa medieval, por ser cortesana, y no se limita a aquella parte de la lírica que dicen nacida de las canciones primaverales. Hállase en la novela caballeresca y en los *flabiaux,* adonde no pudo llegar de tales canciones de primavera. En cambio, no se halla tal espíritu en nuestra literatura medieval, ni en la culta, ni menos en la popular; en la cual siempre hay respeto al marido y al matrimonio, y donde la doncella es casta de suyo y retraída. Que si en la lírica gallega es la mujer más desenvuelta y atrevida en adelantarse al galán, acaso habrá que ponerlo a la cuenta de la raza céltica. Adviértase que la balada provenzal *A l'entrada del tems clar,* que Bédier trae como cifra de ese espíritu del amor libre, anejo, según él, a las canciones de primavera, no es canción de primavera popular, sino tan culta como las demás, y que, por consiguiente, el espíritu popular está ya en ella tan maleado como en las otras, como en las *pastourelles,* por ejemplo, y como en todos los cantares de *malmaridada.* Había que traer un can-

tar *popular* de primavera para poder probar con él lo que se pretende; pero no lo hay.

La poesía culta siempre se va por los extremos. Mientras que, según la excelente clasificación de Aubry (*Trouvères et Troubadours,* 1909, pág. 34), las canciones *a personnages* tienen ese espíritu del amor libre y se cultivan sobre todo en francés; la poesía *ccurtoise,* que se cultiva más en provenzal, tiene un espíritu del amor enteramente escolástico, ideal; es "une transposition profane de l'amour divin", como dice Aubry.

"Cette théorie, toute scolastique, ne manque pas de beauté, ni de grandeur, mais elle n'est que spéculation pure et n'emprunte rien a la réalité. La théorie de l'amour courtois est une construction de l'esprit et non une analyse du coeur humain."

Si aquel otro amor era fisiológico y naturalista, éste es cerebral e ideal. Algo explicará de aquél la pagana tradición primaveral; pero éste le es tan opuesto como al amor pagano el amor divino del cristianismo, del cual es verdadera *transposition profane.* Si en aquél la mujer es la villana que aborrece al marido y se entrega al amigo, riéndose de una y otro el caballero recuestador, en éste la dama es como diosa a la cual el caballero ha de adorar y servir a distancia, y tan parecida a la Virgen María en esta parte que

"Quand un trouvère chantait en l'honneur de la Vierge après avoir chanté en l'honneur de sa dame, il n'avait pas à changer le ton, il était déjà au diapason... au lieu de Marote la bergère dit-on la Vierge Marie, et cette substitution fait à peu près seule un chant religieux de ce qui auparavant était une pastourelle ou une chanson courtoise."

Ni una ni otra de estas dos mujeres, la naturalista y la ideal, es la mujer tal como la canta la poesía popular castellana, y supongo que, más o menos, la de todas partes. Esa dama ideal es la que, en cambio, cantaron nuestros cultos del siglo XV, por haberse inspirado en la lírica provenzal.

Nos han atronado tanto los oídos los críticos extranjeros y aun algunos españoles con que debemos tanto y cuanto a la poesía de allende el Pireneo, que conviene cotejarla con la nuestra para que se vea de una vez lo que pueda haber de cierto en esta parte. Y como la lírica francesa o de la lengua *d'oil* tiene mucho de común con la provenzal por haber salido en gran parte de ella, hablaremos a la par de entrambas. Chrétien de Troyes y Gautier d'Epinal son acaso los dos *trouvères* más antiguos que conocemos. Vivieron en tiempo del conde de Flandes, Philippe d'Alsace, que heredó aquella provincia en 1168 y murió en 1191. Esta es la época en que comienza la lírica francesa, también cortesana y gran imitadora de la provenzal, aunque sin duda deba algo a la anterior popular, que nos es desconocida. Siguiendo el orden de géneros, de Pierre Aubry, la primera clase de *chansons à personnages,* esto es, en la que intervienen otras personas que el poeta, pudiéramos pasar por alto las *chansons d'histoire* o *de toile,* las más antiguas, del siglo XII y propias de la lírica francesa, escritas en el verso decasílabo generalmente de las canciones de gesta. Pero es muy de notar que ya en ellas la dama, que suele ser la que canta en su soledad, mientras el esposo anda a sus caballerías, es maltratada por él, cuando vuelve, y está él pintado como odioso y aun grotesco, siendo ella, por consiguiente, como una malmaridada que se echa fogosamente en brazos del amigo. Y aquí

no tienen nada que ver las canciones de primavera con su amor libre [1].

Las *chansons dramatiques* son de malmaridada, monólogo, como dice Jeanroy, de la mujer que desprecia y aborrece a su marido, que aquí ya es de estado villano y que acoge las proposiciones del caballero. Es una manifestación del odio que al villano tenía la sociedad cortesana y culta, para quien se escribía esta poesía, inmoralísima, según el mismo autor. La malmaridada es hembra "de parfaite impudeur"; la *chanson dramatique* "serait monstrueuse si elle était autre chose qu'un jeu" [2]. Son además hombres los que la escriben, aunque sea mujer la que la canta. Hemos visto en el *Cancionero de Abencuzmán* este tema citado como recuerdo de poesía popular más añeja; mal pudo, pues, venir a nuestra lírica popular desde Francia. Ni siquiera vino a la

1 A estas canciones responden en castellano los romances épicolíricos, trágicos los más, como el del Conde de Alarcos. Como populares que son enteramente tienen un más alto valor estético que los franceses, que son cultos, como se ve por la métrica provenzal, con estribillo o finida. El mejor acaso es el primero que trae Bartsch y que, sin embargo, es infinitamente inferior si se compara con el del Conde de Alarcos y con cualquiera otro de los nuestros. Véase la estrofa primera.

"Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,
que Franc de France repairent de roi cort,
Raynauz repaire devant el premier front,
si s'en passa lez lo mes Arembor,
ains n'en dengna le chief drecier a mont.
E Raynauz amis!" (estribillo o *refrain.*)

2 Basten estos versos (Bartsch, I, 21):

"Ye ferai novel ami
an despit de mon mari."

"S'on trovast leal ami,
ja n'ëusse pris mari."

lírica culta. En la popular es muy otro el tono de los cantares de malmaridada. No hay intento alguno de burlarse de la clase de los villanos. Los galanes, como es natural, aprovéchanse de la ocasión para requerirla de amores:

La bella malmaridada
de las lindas que yo vi,
acuérdate cuán amada,
señora, fuiste de mí.

Ella se lastima de su desgracia; pero no se rinde porque sí ni generalmente, ni se deja arrastrar por el vil interés. Cuando corresponde, no es por villanía; es dama, generalmente, de la misma clase que el caballero, y su esposo no es villano, sino caballero de alto linaje, y el desenlace es caballeresco y trágico, sobre todo en los romances y formas más narrativas. No quedan en mal lugar ni ella ni el marido, como sucede en francés. Ella es honrada, a pesar de su desgracia, o sucumbe y acaba trágicamente señoreando el pundonor caballeresco del digno esposo. Véase, por ejemplo, el romance: *¡Ay cuán linda que eres, Alba!* No puede darse mayor diferencia y prueba de ser aquí popular el tema; en Francia, cortesano. Aquí es la triste realidad la que llora y endecha por boca de la desdichada; allí es una burla y desahogo de caballeros que desembuchan su odio al villano del esposo por boca de la misma esposa, desvergonzada y tan villana como él. A nuestra lírica se aplica lo que justamente dice Jeanroy (pág. 154) del tema de la malmaridada:

"Mais le mariage lui-même est respecté dans les chansons vraiment populaires; il est même consideré sous l'aspect le plus austère, souvent le plus triste."

Triste es siempre y austero en la lírica popular

castellana y hasta trágico, y nunca se ve la intención de burlarse del marido, como en francés y en provenzal. Oigamos a Jeanroy (pág. 156):

"Pour ne citer que ceux qui sont nés dans la patrie del'amour conventionnel célébré dans les chansons (la Provenza), qui ne voit inmédiatement que l'auteur de *Flamenca* (obra de 1234) a eu pour but de glorifier l'amant et de rabaisser le mari?"

La *pastourelle* no se halla en nuestra lírica popular, pues la serranilla, con la cual ha sido confundida, veremos que es cosa muy diferente, por lo que no añadiremos nada más aquí, dejándolo para después, al tratar de Juan Ruiz.

L'aube, en provenzal *alba,* canto del alba o alborada, la tenemos ya en algunas coplas de zéjel cordobés, cuya primera copla vimos. Discute Jeanroy si es monólogo de la amada al irse el amante, al amanecer, o de éste, o diálogo de entrambos, y prefiere el monólogo de la mujer como más antiguo y popular. Cuestiones de lana caprina. Más antiguo es el zéjel dicho (copla 4), en el que es el amante el que comienza y hay diálogo:

Alborea el alba: ¡alba maldita!
¿Por qué viene el alba?
Me levanto a coger la capa apresuradamente.
Ella me dice: ¿Te vas? ¿Qué quieres hacer?
Deja la capa y estate aquí conmigo.
Yo le contesto: No, ¡déjame!, debo marcharme.

Es, pues, un diálogo de los dos. En las alboradas castellanas hay diálogo igualmente; o habla ella sola o solo él. También dice Jeanroy que en la alborada de Francia hay tres personajes principales: los amantes y el velador de la torre, que, según costumbre feudal, tocaba el cuerno y cantaba al alborear. Nada de eso hay en España; sólo los gallos anuncian el día:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete:
cata que amanece.

Tal es la alborada más sencilla castellana, en la que comienza ella, como es natural, por más pudorosa y comprometida.

La segunda subdivisión de Aubry es la de *la poesíe courtoise,* que comprende *les chansons courtoises* acerca del amor ideal que ya hemos visto; *les chansons religieuses,* que se cultivaron poco y pueden ponerse con las anteriores, por ser tan parecido el amor en entrambas, llevado en las segundas a lo divino; y finalmente el debate o discusión o disputa, ya *le débat* propio, en provenzal *partimen,* ya *le jeu parti,* en provenzal *tenso.* El *partimen,* en que uno deja a su contrincante escoger una opinión para defender la otra, es ejercicio escolástico ajeno al arte popular que no puede darse en nuestra lírica. El *debate* es disputa o diálogo libre sobre cualquier cosa. Nada de particular ofrece en la lírica castellana y es como un coloquio cualquiera que de ordinario forma cuadritos dramáticos por hablar los mismos personajes, pero que nada deben a la literatura francesa. Los hay en castellano admirables, sobre todo amorosos y pastoriles. El *débat* francés o provenzal fué imitado solamente por nuestros poetas cultos.

Hay en nuestra lírica popular otros muchos temas que no hay en la culta francesa ni provenzal. Entre otros el que por antonomasia se llama *villancico,* esto es, el *de navidad,* que no lo hallo en aquellas literaturas y que en la nuestra ofrece admirables dechados de gran variedad, delicadeza y ternura. Otro género nuestro es el pastoril, pero pastoril de verdad, no como solaz de gente urbana que fantasea

entre pastores felicidades que no hay, sino como idilios de pastores de toda clase y casi siempre en su propio lenguaje. Los cantares que los gallegos llaman *de amigo,* son exclusivos de la lírica popular gallega y castellana.

Exclusivos son de la lírica castellana los cantares corales, en que se repite un corto estribillo tras cada verso o cada dos versos, como los imitados de los aldeanos por Lope y Tirso o tomados de ellos. Los cantares de amores ofrecen todas las situaciones y estados de ánimo de los que se quieren, la recuesta o requerimiento de amor, el desdén y la aceptación, el piropo y el requiebro, el diálogo amoroso, el oaristis, la despedida, la ausencia, la alborada, la serenata, la ronda, el abandono, las penas y desengaños. Propios de España son también los cantares de romería y de camino, los de leva, los de mozas, los de borrachos, los de oficios. Es la vida entera cantada, no sólo las ideas de los cortesanos, la que bulle en nuestra lírica popular, que bien se ve no deber nada a la provenzal ni a la francesa. Del tema de la que meten monja contra su voluntad dice Jeanroy que no se halla en la Edad Media "dans les redactions étrangères". Viejísimo es entre nosotros este tema:

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica só.

No tenemos nosotros los desvergonzados serventesios; pero sí cantares satíricos, jocosos y humorísticos, llenos de ingenio y donaire.

Pero lo mas propio y característico de nuestra lírica popular son los villancicos simples, las flores mas sencillas, suspiros naturales y gérmenes de toda la lírica. Tiene que haberlos en toda lírica popular y de ellos ha de brotar toda ella por natural evo-

lución, pues son parte del idioma, como los refranes y frases. Son la más clara prueba de ser popular nuestra lírica. Por ser cultas, no se hallan en la provenzal ni en la francesa, ni menos se explica en ellas, por consiguiente, toda la lírica por natural evolución del villancico simple. Hay en la francesa algo que al villancico se parece: es el *refrain,* exclamaciones, frases sueltas, sentencias harto desleídas en un largo verso suelto, sin rima comúnmente, que los poetas dieron en meter en sus poesías desde el siglo XIII, pero que el mismo Jeanroy afirma ser de origen culto y de tan poco atadero con las poesías, que en la *Romania* (t. XXX, 1901, pág. 425) dice:

"Aux chansons purement courtoises, où le refrain n'est qu'un ornement artificiel."

Difieren, pues, estos *refrains* de nuestros villancicos simples como la noche del día y como lo cortesano de lo popular. No hay cosa más popular y vieja que nuestros villancicos, tan vieja como los refranes, tan vieja como el idioma, no hay elixir poético más concentrado ni suspiro más natural y más sentido. De ellos salió toda nuestra lírica por natural evolución. En Francia sólo vemos que se ingieren en largas composiciones con cantares de baile, al modo que se ingirieron en nuestras ensaladas, puestos en boca de las gentes del pueblo. Los más excelsos poetas nuestros los glosaron y, cuando los pretendieron imitar, inventándolos de su cabeza, fracasaron enteramente. Tales son sus *letras* y *motes* cultos, parecidos a los *refrains,* que les servían para justas y torneos y para entretenimientos literarios en los saraos, como puede verse en *El Cortesano,* de Luis Milán y en el *Cancionero de Costantina.*

Las teorías de Jeanroy sobre los géneros princi-

pales fueron modificadas, al dar cuenta de su obra, por Gaston Paris y J. Bédier. Gaston Paris en el *Journal des Savans* (nov. y dic. de 1891, marzo y julio de 1892) trajo los géneros de los bailes y cantos corales populares de primavera, suponiendo que los imitaron los poetas cultos. La lírica francesa comenzó, según él, en 1150 y llegó allá de Provenza. J. Bédier rectificó esta teoría en un eruditísimo artículo de la *Revue des Deux-Mondes* (*Les fêtes de Mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge*, 1896, mai). Recoge las tradiciones foklóricas y cantares populares modernos franceses sobre aquellos festejos primaverales, recordando el magnífico tratado de Wilhelm Mannhardt, *Baum-und Feldkulte*, dos vols., Berlín, 1877, y las halla sintetizadas en la casi única balada provenzal, cuyas dos primeras de sus cinco coplas son éstas:

A l'entrada del tems clar, eya,
per joja recomençar, eya,
e por jelos irritar, eya,
vol la regina mostrar
qu'el'est si amoroza.
A la vi'a la via, jelos,
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos.
El'a fait per tot mandar, eya,
non sia jusqu'a la mar, eya,
piucela ni bachalar, eya,
que tuit non venguan dançar
en la dansa jojoza.
A la vi'a la via, jelos, etc.

Puede verse su música en Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours*, 1909, pág. 60, y su traducción es:

I. Au retour du temps clair, pour recommencer à être en joie et pour irriter les jaloux, la reine veut montrer qu'elle est très amoureuse. Fuyez loin, très loin,

jaloux, laissez-nous, laissez-nous danser entre nous, entre nous. II. Elle a fait partout savoir que d'ici jusqu'à la mer il ne doit être jeune fille ou jeune garçon qui ne vienne danser en la danse joyeuse. Fuyez loin, etc."

La reina de mayo o maya con el corro (*carole* en francés es la *rueda* o *corro* que bailaba) llama a toda la juventud para que baile y aleja de sí a los maridos (*vilain, jaloux*). Es el amor libre con el que la casada se entrega al amigo. De estas danzas populares salieron, según Bédier, antes de 1140, esto es, cuando aparecen las más antiguas poesías cultas, las de Marcabrú, los tres géneros cortesanos: las *reverdies* o cantares de primavera; las *chansons à personnages,* que se reducen al de la malmaridada, como hemos visto, y las *pastourelles.* Pero difiere de Gaston Paris en que supone que los poetas cortesanos no imitaron los cantares del pueblo tal como ellos eran, sino que inspirado en ellos algún poeta de corte señorial o varios, fundaron la poesía bucólica de estos tres géneros, con las ideas propias cortesanas:

"Un peu avant 1150, se développe dans les cours chevaleresques un certain goût de poésie pastorale; les fêtes du printems, célébrées à la fois par les vilains et les seigneurs, les chansons de maieroles et de danse en sont à la fois le ferment et l'aliment. De nobles poètes s'amusent à exploiter ces thémes: ainsi ont procedé, presque en tout temps, les poètes bucoliques. C'est un jeu aristocratique, c'est une mode de société, ou, si l'on ne craint pas l'anachronisme du terme, une mode de salon."

De estos tres géneros sólo conocemos en la lírica culta castellana ejemplos del primero, esto es, el de las *reverdies* o cantares de primavera, que probablemente están inspirados en la poesía provenzal. La *Razón de amor,* que veremos después, hecha por un

escolar a principios del siglo XIII, que anduvo fuera de España, idilio en que metió la *disputa del agua y del vino,* asunto muy tratado en Francia. El *Cosante* de don Diego Hurtado de Mendoza, de fines del siglo XIV, es otro cantar de primavera. Entrambas obras tienen, sin embargo, no poco de la lírica popular castellana. Los otros dos géneros, la malmaridada y la pastorela, ya vimos que no vinieron a Castilla, sino que se nacieron en ella (hablo de la serranilla) y como cosa añeja se recuerda la malmaridada en los cantares de Abencuzmán. En el mismo *Cancionero* del poeta cordobés se trata de las mayas de primavera, y como el tema ha dado bastantes cantares castellanos populares, bueno será recordar lo que sobre esto escribió Rodrigo Caro en sus *Días geniales* (página 283):

"Júntanse las muchachas en un barrio o calle y de entre sí eligen a la más hermosa y agraciada para que sea la Maya; aderézanla con ricos vestidos y tocados, corónanla con flores o con piezas de oro y plata como reina, pónenle un vaso de agua de olor en la mano, súbenla en un tálamo o trono, donde se sienta con mucha gracia y majestad, fingiendo la chicuela mucha mesura; las demás la acompañan, sirven y obedecen como a reina, entreteniéndola con cantares y bailes y suélenla llevar al corro. A los que pasan por donde la Maya está piden para hacer rica a la Maya y a los que no les dan les dicen. "Barba de perro, que no tiene dinero", y otros oprobios a este tono."

Estos cantares son a la primavera, a las flores, al amor y salen a relucir las aves amorosas: el ruiseñor que canta sus amores y la calandria que canta la venida del día. Entre nosotros el *cantar de sanjuanada* o del buscar novio la noche de San Juan y los árboles que los mozos plantaban a las puertas de sus no-

vias y el enrame, diferénciase del *cantar de primamavera o Maya,* esto es, del primero de mayo.

Pero es muy de notar que estos cantares de primavera y sanjuanada son de amor casto en castellano, son de noviazgo ideal y limpio; no son como las *reverdies,* cantares de amor libre, del mismo espíritu que los de *malmaridada* franceses. Porque ambos en Francia son cultos y deshonestos, y en España son honestos y populares. En nada se parecen nuestros cantares de sanjuanada y de primavera a la provenzal *A l'entrada del tems clar* ni a los correspondientes cantares franceses.

De propósito he retrasado hasta aquí *les chansons de danse,* que Aubry pone en la primera de sus dos clases *la chanson à personnages,* porque, según la nueva teoría, son las que inmediatamente parecen salir de los cantares y bailes de primavera y, sobre todo, porque son los géneros que Jeanroy llamó *à formes fixes,* esto es, de métrica fija particular, que tienen para nosotros especial importancia. Son la *balada,* el *rondel,* el *virelai,* etc. Son como gotas en el mar de las demás composiciones que forman la lírica provenzal y francesa, todas las cuales, cuanto a la métrica, siguen el sistema cordobés, según hemos visto. Las poesías *de forma fija* son una excepción, en cierto sentido.

La balada, en provenzal *balada,* no se halla hasta mediados del siglo XIII y en provenzal no hay, según Jeanroy, más que dos conocidas, *A l'entrada,* que hemos visto, y otra. Supongo será la que trae Raynouard cuando dice:

"Le plus communement la ballade avait un refrain, et ce refrain, formé par le vers qui commençait la pièce, ou seulement par les premiers mots de ce vers, était

répété plusieurs fois dans chaque couplet" (M. Raynouard, t. II, pág. 241):

> *Coindeta sui,* si cum n'ai greu cossire
> per mon marit, quar no'l voill ni'l desire,
> qu'ieu be us dirai per que soi aisi drusa,
> *coindeta sui;*
> quar pauca soi, joveneta e tosa,
> *coindeta sui;*
> e degr'aver marit don fos joiosa,
> ab cui tos temps pogues jogar e rire:
> *coindeta sui.*

Siguen otras coplas semejantes con el mismo estribillo. Traducción:

> *Gentile suis,* ainsi que j'en ai grief chagrin
> par mon mari, car je ne le veux ni ne le desire,
> vû que bien je vous dirai porquoi je suis ainsi amante,
> *gentile suis;*
> parce que petite je suis, jeunette et fillette,
> *gentile suis;*
> et je devrais avoir mari dont je fusse joyeuse,
> a qui en tout temps je pusse jouer et rire:
> *gentile suis.*

No parece claro lleven estas dos baladas provenzales villancico a la cabeza, aunque en la segunda puede tomarse como tal la frase *Coindeta sui,* con que comienza y que se repite como estribillo.

En francés está más claro el *refrain* que encabeza la llamada *ballette,* que floreció a mediados del siglo XIII, fecha del manuscrito de Oxford en que se hallan. Constaba (Jeanroy, pág. 403) de coplas monorrimas o cruzadas y de un *refrain* que iba al principio y tras cada copla. Tales *refrains* de ordinario no son verdaderos villancicos y pueden verse en Jeanroy (págs. 394-396). El último o últimos versos de cada copla rimaban con el verso o versos del

refrain. Ello no es más que la forma más sencilla del zéjel de Abencuzmán, esto es, el sistema castellano de *Villancico con coplas y estribillo*, aunque perdido, de ordinario, el espíritu del sistema, cuando el alma de la composición, el villancico, queda reducido a algo mecánico, a un *refrain* que no tiene que ver con ella. Ejemplo:

Kant li, vilains vai(n)t a marchiet,
il n'i vait pas par berguiguier,
mais por sa feme a esgaitier,
ke nuns ne li forvoie.
An cuer les ai les jolis malz, coment en guariroie?

No pone Jeanroy a la cabeza el estribillo, pero advierte (pág. 402) que

"les manuscrits qui nous ont conservé des *ballettes* placent ordinairement le refrain en tête de la pièce, sans doute parce qu'il était en réalité chanté, et repris en choeur au début, puis ils le répètent souvent intégralement a la fin du dernier couplet, et ils en répètent même quelque fois les premiers mots à la fin du premier et du second couplet."

Hay *ballettes* con villancico a la cabeza que están más ligados con la idea de las coplas:

E amiete doucete, je vous ai
toz jors loialment servi et servirai.
Deus, en un preielet estoie
l'atre jor;
par deleis mon amin seoie
en un destor,
a cui ai dit par dousor
et de cuer gai:
"Amis dous, je sans pour vous
les malz que j'ai."
Duez, can ferai?
E amiete doucete, je vous ai
toz jors loialment servi et servirai.

Recuérdese nuestro villancico.

De os servir toda mi vida
holgaré
y sirviéndoos moriré.

Véase este otro cuyo *refrain* es verdadero villancico, que las coplas declaran:

Amis, amis,
trop me laissie(z en) estrange païs.
L'ame qui quiert Dieu de (toute s'ent)ente
souvent se plaint (et) forment se demente,
et (so)n ami, cui venue est trop len(te)
va regretant, que ne li atalente.
Amis, amis,
(trop me laissiez en estrange païs).
Trop me laissiez (ci) vous longue(m)ent querre
en cel regnes et en (m)er et en terre,
(e)nclose sui en cest cors qui me serre
(d)e ceste char qui souvent me fait guerre.
Amis, amis,
(trop me laissiez en estrange païs).

Esta poesía de abandonada, a lo divino, es enteramente a la castellana, aunque el villancico no tiene la enjundia que tienen los nuestros. Ambos ejemplos están tomados de Jeanroy (pág. 479). Véase este otro *refrain* tomado de J. Bédier (*Rev. Deux-Mondes,* 1896, *mai*), que juzga sea acaso popular:

Au vert bois deporter m'irai
m'amie i dort, si l'esveillerai.

Es de los *refrains* más delicados. Compárese, sin embargo, con aquel castellano:

A la sombra de mis cabellos
mi querido se adurmió:
¿Si le despertaré yo?

Los *refrains* franceses los estudió Jeanroy, sa-

cando como conclusión que no son populares, sino cultos de origen. Precisamente en el sistema castellano el villancico o estribillo es lo más popular y tradicional de la composición. El *refrain* cantábalo todo el corro; las coplas, el solista que guiaba el canto y la danza: todo como vimos en Córdoba a principios del siglo XIII, antes de que hubiera *ballettes* en Francia ni *baladas* en Provenza.

¿Fueron éstas desde Córdoba o pasaron allá desde Castilla? Tanto monta; pero la voz *ballette, balada,* es española de origen y puede verse en *La lengua de Cervantes* (t. II, artículo *Bala*). La limitación del vocablo para un solo género de canto y baile fuera de España confirma haberse tomado del castellano, donde tiene sentido más general y propia etimología. Lo natural es, pues, que de Castilla fuera a Francia este género lírico con su nombre. Además, el sistema poético de la *ballette* es de obras cultas; en España tan sólo se halla en obras populares. Ahora bien, las populares españolas no pudieron venir de las cultas francesas y las cultas francesas de este sistema poético sólo pudieron venir de las populares que se conocen, que son las castellanas. No sé que se dé el caso de que un sistema poético popular provenga de otro culto y lo contrario es lo común en todas las literaturas. Si se opone que pudiera venir el uso culto francés, de ese sistema, de uso popular francés anterior, primero había que probar que lo hubo. En segundo lugar, tal suposición se deshace con otro argumento que prueba provenir ese sistema francés del sistema castellano. El argumento es este: el sistema de cabeza, coplas y estribillo es tan popular castellano que dió origen al cordobés y es el único que se ha usado siempre en España, y esto con las variadas formas que muestran las poesías de la

Floresta. Toda ella es de ese sistema. Ahora bien, en Francia sólo se halla, como excepción, en el mar inmenso de la lírica francesa que no sigue ese sistema, sólo se halla en la *ballette* y no ha sido sistema ni universal ni de siempre ni exclusivo de la lírica francesa, como lo ha sido de la popular castellana. ¿Quién va a creer que de un caso limitado de una lírica culta pasara el sistema a otra lírica popular donde se generalizara, durara siempre y fuera sistema exclusivo de ella? Pero ¿qué es pasar? No había lírica francesa y ya vivía tan pujante el sistema en castellano, que en el siglo IX tomólo Mocádem para aplicarlo al árabe. La antigüedad, la popularidad, la universalidad, la perpetuidad y la exclusividad del sistema del villancico en España convencen que de aquí pasó a Francia, donde sólo se halla en composiciones cultas, y no dura siempre, y no es sistema único y exclusivo. Como cosa ajena, el villancico de la cabeza, si alguna vez lo es de veras, comúnmente no lo es más que bastardeado; no es el germen de toda la pieza, como lo es siempre el castellano, verdadero villancico que se cantaba no menos solo de por sí, por tener vida propia, lo cual no sabemos sucediese a los *refrains* franceses.

En Italia hallamos ya entre las obras de Ser Noffo, de Dante de Majano, etc., la llamada *canzone*, que, como dijo Schack, tomándolo de *Scelta di poesie liriche*, Florencia, 1839:

"Empiezan con una estrofa corta y donde terminan siempre con el mismo consonante las demás estrofas más largas. Esta estructura tienen casi todas las *canzoni a ballo* de Lorenzo de Médicis (*Poesie del magnifico Lorenzo de Medici*, Londra, 1801; pág. 196). Lo mismo se advierte en la gran colección de antiguos

cantares carnavalescos (*Canti carnascialeschi andati per Firenze*, etc., 2, ed., 1750. I, 36)."

El beato Jacopone de Todi compuso este cantar, que le abrió las puertas del convento de franciscanos:

Oid el nuevo desatino
que allá en la mente imagino.
Porque mal la vida empleo
tan sólo morir deseo
y el mundano devaneo
dejar por mejor camino.

Otro cantar:

En la paz del cielo mora
quien la pobreza enamora.
Va por la segunda senda
sin envidia ni contienda,
no teme que nadie venda
o robe lo que atesora, etc.

Estas dos composiciones son propiamente *moaxajas* y llevan el ternario monorrimo. La *ballata* italiana no difiere de ellas.

"Las relaciones entre los judíos andaluces y los italianos —dice Schack— eran varias y frecuentes. Los italianos tenían además no pocas ocasiones de tratar directamente con los muslimes. Ya en el siglo IX se habían establecido numerosos muslimes en los principados de Benevento y de Salerno y habían en parte abrazado el cristianismo. Otros... por las discordias civiles que desolaron las tierras muslímicas buscaron un refugio en Italia, y otros, por último, en mayor número, vinieron por negocios de comercio a los puertos de Italia y aun se establecieron allí."

Este sistema debieron de llevarlo a Italia los semitas españoles y no creo haya quien lo tenga por italiano de origen al advertir que es derivado del sistema mucho más general castellano, perdido el estri-

billo y su uso limitado en Italia, donde el sistema poético común es muy otro. Y es muy de notar que este sistema de *Canzoni* no se halla entre los poetas sicilianos del tiempo de los Hohenstaufen ni entre los poetas árabes que vivieron y dominaron la isla desde el año 827. No pasó, pues, de Sicilia a Italia, sino de la España árabe, ya que, si hubiera ido allá de Castilla, hubiera pasado el sistema castellano del *villancico con coplas y estribillo,* que allí no se halla.

Entre las *chansons a dancer,* a las que pertenece la *ballette,* dice Jeanroy que:

"La forme la plus simple et la plus ancienne de toutes était composée de couplets que chantait un soliste et que suivait un refrain repris par le choeur."

Este sistema, efectivamente, es el provenzal que Ribera ha probado venir del sistema de Abencuzmán, perdida la cabeza o estribillo inicial. Es derivación del sistema castellano. Jeanroy da la *ballette* como una innovación de este sistema; pero sucedió al revés, que el de la *ballette* era el primitivo, el primitivo castellano y de siempre, del cual salió el otro al llegar el cordobés a Provenza.

La chanson baladée es, según P. Meyer (*La poésie des trouvères et celle des troubadours,* en *Romania,* t. XIX (1890), pág. 23), una variedad de la *ballade,* nombre que tomó la *ballette* desde la mitad del siglo XIII (si en cierta cita es *ballade* la voz *barade*) y por lo menos tenemos ejemplos de Adam de la Halle desde 1300. Fué al Norte de Francia desde Provenza, donde el nombre *ballada* se conoce desde fines del siglo XII y "est une chanson à refrain ayant ordinairement de trois à cinq couplets". Distínguese *la chanson baladée* de la *ballade* en "que le refrain a la mesure d'un demi-couplet, et reproduit la mesure

et les rimes de la seconde partie de chaque couplet". Es una clase de *villancico con coplas y estribillo.*

En francés *le rondet* o *rondel,* es del siglo XIV y consta: 1.°, de dos versos como *refrain;* 2.°, otro verso; 3.°, el primer verso del *refrain;* 4.°, dos versos; 5.°, los dos versos del *refrain.* Así Jeanroy, que añade el ejemplo siguiente (pág. 406):

Hareu, li maus d'amer
M'ochist!
Il me fait désirer,
Hareu, li maus d'amer;
Par un douch regarder
Me prist.
Hareu, li maus d'amer
M'ochist!

Como se ve, este sistema es nuestro *villancico con vuelta;* pero sólo una clase determinada de él, pues el sistema castellano es libérrimo y admite los versos que se quiera y permite poner el estribillo o parte de él en cualquier lugar. Esta sistematización y limitación culta en un caso determinado del general y popular sistema castellano prueba que de Castilla pasó el género a Francia. Jeanroy dice:

"On admet ordinairement que la naissance du rondet n'est guère antérieure au XIV siècle, époque à laquelle nous le voyons surtout cultivé. Nous avons déjà remarqué qu'il remonte beaucoup plus haut, et que, dès la fin du XIII siècle, il juissait d'une grande vogue. En effet, tous nos refrains ne sont que des fragments de rondets."

¿Cómo prueba esto último Jeanroy? Con dos solos casos en que se hallan estrofas algo parecidas a los rondeles. Son las dos siguientes (pág. 112):

Aaliz main se leva,
—Bon jor ait qui mon cuer a

biau se vestit et para,
desoz l'aunoi.
—Bon jor ait qui mon cuer a,
n'est pas o moi.

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen,* Leipzig, 1870, II, 86.)

C'est la jus enmi les prés,
—J'ai amors a ma volonté,
dames i ont bauz levez,
gari m'ont mi del.
—J'ai amors a ma volonté
teles com je vuet.

(Guillaume de Dôle, f. 97.)

Pero estos no son rondeles, pues no son villancicos o *refrains* desenvueltos en coplas, sino estrofas narrativas como las demás de la obra, en que se ingieren *refrains;* sino que la casualidad hizo que se repitan aquí como en los rondeles. Y sin embargo, de estos falsos rondeles, y además descabezados, quiere Jeanroy que saliesen los rondeles del siglo XIV:

"Q'on veuille bien écrire en tête des deux pièces que nous avons citées le refrain qui en forme les deux derniers vers: on obtiendra un rondel."

¡A un cadáver de hombre descabezado pégale la cabeza que le falta y cátale hombre vivo! Tal me parece discurrir aquí el discreto historiador Jeanroy. Pero seguirá cadáver, porque le falta la vida. De esa manera mecánica, y analizados sobre el papel, no se desenvuelven los géneros literarios. El rondel o rondet verdadero no es más que un villancico desenvuelto, esto es, con versos tan líricos como él, que lo declaran; no son versos narrativos de los cuales se despegue el *refrain* y a los cuales se les pueda pegar una cabeza. La cabeza es el todo; lo

demás es su explicación, y no puede haber primero explicación y añadirle luego lo que se ha de explicar. Y, de hecho, el mismo Jeanroy trae un rondel posterior y dice que es difícil separar de él el *refrain*, cosa indispensable para su teoría de que los *refrains* salieron así apartándose de los rondeles. "Mais il n'en est pas de même dans les deux pièces citées plus haut." Porque no son rondeles. Pero en ellos había de poderse separar el *refrain,* puesto que se trata de probar que de ellos se separaron. Continúa: "dans les deux pièces citées plus haut, où le refrain, purement lyrique, se détache nettement du couplet qui est narratif. Ce sont ces refrains ordinirement lyriques, qui se sont conservés, tandis que l'autre partie de la pièce, la partie narrative, c'est perdue."

Si hay parte narrativa, no lírica, ya no es rondel, pues en el rondel todo es lírico. En esas dos piezas el *refrain* es cosa ingerida en una narración; por eso puede separarse, como pudo meterse; pero el rondel no es eso, es el *refrain* lírico líricamente desenvuelto: de él sale su declaración, de la cual no puede separarse. No se metió el *refrain* en una narración en el rondel. Total, que los dos únicos ejemplos son como las demás narraciones francesas en que se ingieren *refrains,* como ensaladillas en que se meten villancicos y de las cuales se pueden separar; no son rondeles. Y es más: "Ils (les refrains) sont souvent qualifiés *rondets* (Renart le Novel, 2592, 7079), *rondets de carole* (ib. 6999)." Como nuestros villancicos simples se llamaron coplas, cuartetas, *redondillas.* De ellas salieron los villancicos con vuelta, añadiéndoles la vuelta. Así de esos *refrains* o *rondets* salieron o pudieron salir los *rondets* del siglo XIV, añadiéndoles la vuelta; de la vuelta no pudo salir el villancico ni del rondel como los del siglo XIV

pudo salir el *refrain,* que es lo que Jeanroy pretende probar con esos dos únicos ejemplos, que no lo prueban.

Aparece, pues, sin saber cómo, en Francia, durante el siglo XIV, nuestro *villancico con vuelta,* con nombre de *rondet* o *rondel.* ¿De dónde pudo ir allá, sino de donde vivía y nació y es natural exclusivamente? En Francia fué género culto; en Castilla fué popular, por los cultos menospreciado y cuando más de los villanos tomado e imitado por Lope, Tirso, Valdivielso, etc. De lo culto no nace lo popular, sino que de lo popular nace lo culto. De Castilla pasó, pues, a Francia. En Castilla no sólo fué en todo tiempo popular, sino que es un sistema poético mucho más libre y general, es el villancico declarado de cualquier manera, repitiéndose variadísimamente entre otros versos (véase todo el tomo 3.º de la *Floresta*); en Francia es un caso particular de ese género universal, caso limitado en su estructura, que de Jeanroy hemos copiado. Es más: el género de *villancico con vuelta* es dentro de España un caso nada más de otro sistema más amplio, el del villancico, que se desenvuelve de otras maneras variadas, no usadas en Francia. Y ese sistema general que abraza toda nuestra *Floresta* es poesía popular, no culta como en Francia, donde hasta el *refrain* ha probado el mismo Jeanroy ser culto, por lo menos lo son los conocidos, aunque por ellos ha querido probar que los hubo antes populares. Esa literatura lírica popular, que Jeanroy quiere probar por atisbos que precedió a la lírica culta francesa, la únicamente conocida, la tenemos en castellano, no por atisbos, sino por infinidad de cantares. En Castilla hubo escasísima lírica culta; pero la popular vivió pujante; en Francia hubo una gran lírica culta, de la cual

deducen por atisbos que hubo antes otra popular desconocida; otro tanto sucedió con la épica, popular en Castilla, culta en Francia.

Para mí, la razón de la gran poesía culta francesa está en que no se perdió en Francia la tradición latina entre literatos. Véase Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et, romans courtois,* donde lo prueba. Lo sabemos además por la cultura latina del imperio de Carlomagno. En la página 4, escribe: "Traude a dit, en parlant des XIIe et XIIIe siècles: C'est l'époque qu'on pourrait nommer *l'aetas ovidiana,* qui succède à *l'aetas vergiliana* des VIIIe et IXe siècles et à *l'aetas horatiana* des Xe et XIe siècles."

En los siglos VIII, IX, X, XI no hay en España obra alguna, castellana ni latina, que aluda a Virgilio ni Horacio; sencillamente porque la entrada de los árabes apagó toda cultura literaria. En el siglo XIII vuelve toda la cultura latina, apareciendo en el *mester de clerecia* como venida desde Francia. Berceo bebe en fuentes francesas y no menos los autores de los pequeños poemas de aquel mester. Hasta el siglo XV apenas habrá alusión clásica en España que no venga de esta fuente clérigofrancesa. Tal es la razón de la gran poesía culta de Francia y de la escasa de España, francesa de origen, que viene con los cluniacenses y romeros de Santiago; en cambio en el pueblo nace una epopeya y una lírica que nada tiene que ver con la antigüedad clásica; es poesía autóctona.

Cuanto a la manera de cantar *la ballette* y *le rondet,* Jeanroy no hace más que repetir lo que se hacía muchos años antes en Córdoba, cuando el solista entonaba la cabeza del zéjel y el corro, tras la copla del solista, repetía la cabeza como estribillo. Otro tanto supone el cantar de vela de Berceo: todos re-

petían el estribillo tras cada pareado, que cantaba el solista.

Otro género francés, el *virelai*, cultivado en el siglo XV, no es más que un caso particular del *villancico con coplas y estribillo*, el cual se añade después de los versos de la copla, que han de ser cuatro. En España no hubo tal limitación. El *virelai* es de importación posterior en Francia, como se importó a Portugal el mismo villancico con coplas y estribillo en el siglo XV desde Castilla. G. de Machaut, Froissant, E. Deschamps lo cultivaron en Francia, como en Portugal otros poetas y aun lo modificaron y variaron. Todo ello es lírica culta importada de Castilla, donde vivía como popular y siguió siempre viviendo hasta hoy, que se compone y canta como hace siglos; más tarde se desenvolvieron otras formas francesas en manos de Charles d'Orléans, Villon y Marot, como el *rondeau* de este último poeta. Todas ellas hallábanse contenidas en el general sistema poético castellano y se usaron en España sin nombres particulares y particular sistematización. En Provenza el *virelai* llamóse *dansa* y se halla desde 1330 en Guillaume de Machaut, según P. Meyer.

En sus profundos estudios sobre la música medieval, *La Música de las Cantigas y la Música andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros*, publicados en Madrid, 1923, trata de probar Julián Ribera que la música española, tal como la ha interpretado en las *Cantigas* del siglo XIII, y que difiere de la música monofónica, diatónica y sin medida, llamada música eclesiástica, es la que los autores medievales llamaban *musica ficta*, música falsa.

"A pesar del descrédito —añade— o desdén que supone el despectivo mote que se le adjudicó, ha tenido que

reconocerse a esa música una virtualidad extraordinaria: la de alterar la escala diatónica eclesiástica, infiltrándole elementos de tonalidades nuevas, de las cuales se dice que han abierto el camino a las modalidades modernas de mayor y menor. Aún más: se afirma que esa música introdujo una noción que parecía no deber entrar nunca: la de la nota sensible."

Véanse estas afirmaciones en Aubry, *Trouvères et troubadours,* págs. 185 y 175. Gevaert vió en España el origen de esa *musica ficta,* cuando escribió (G. Morphry, *Les luthistes espagnols du XVI siècle,* tomo I, pág. IX):

"La evolución más importante y más misteriosa de la música europea se desarrolla ante nuestra vista y se nos hace inteligible en sus fases sucesivas (leyendo los textos de los vihuelistas españoles), en los cuales hay plenitud de acordes, modulaciones sorprendentes, que se dirían nuevas en el siglo XVIII, modo mayor y menor, nota sensible, etc., etc."

Y añade (pág. XII):

"Hay un hecho incontestable: los libros de los vihuelistas encierran los únicos monumentos auténticos de la monodia armonizada anteriores a la creación de la ópera. Revelan, pues, a nuestro modo de ver, el estado embrionario de la música moderna, la cual tiene por principio esencial la reunión de la melodía vocal con la polifonía de los instrumentos."

Y Riman (*Handbuch der Musikgeschichte,* II, primera parte, pág. 217) dice que los vihuelistas españoles del siglo XVI son una importante fuente de nuestros conocimientos del manejo de la *musica ficta.* Ribera trata de demostrar que la música de las *Cantigas,* esto es, aquella música española popular, en la que interviene esa *musica ficta,* pasó de España a Francia y a los demás pueblos de Eu-

ropa y la halla en la música de los trovadores y troveros franceses. Todo ello podía barruntarse, pues habiendo pasado a Francia y al resto de Europa la métrica hispanoarábiga, ¿cómo no iba a pasar con ella la música? Música y letra o metros líricos van a la par y adonde iba la una tenía que ir la otra. Al mismo tiempo coincide conmigo suponiendo como cosa evidente que el zéjel pasó a Francia, a Italia y hasta Inglaterra y que el rondel es de origen español. Tenía yo escrita esta mi obra para cuando Ribera publicó *La Música andaluza medioeval,* donde coincide con mi doctrina [1], de modo que cada uno de nosotros había llegado por diverso camino a las mismas consecuencias. Pero Ribera cree que la tal música nos vino por medio de los árabes. Yo me sospecho que, así como los árabes tomaron de los españoles la lírica, debieron de tomar la música con ella y de hecho esta música está hecha para coplas a la manera española y no conviene a la métrica arábiga, que no es estrófica. Este punto queda por dilucidar; pero indico mi sospecha, bastante fundada.

Cuando Mocádem dió en cantar villancicos en castellano añadiéndoles coplas en árabe vulgar con mezcla de palabras castellanas, como después las añadía Abencuzmán, debió de cantarlos con la música con que los cantaban los españoles. No cabe en ello la menor duda; pues, aunque los hubiese traducido, hubiera conservado la música original, como sucede ahora y sucedió siempre. Las coplas arábigas llevarían la música de las coplas correspondientes castellanas, pues era y es siempre una la música del estribillo y la de las coplas. La música arábiga lle-

1 Mi obra fué presentada al premio de la Grandeza de España el año 1922 y la obra de Ribera salió el 1923.

gada de Oriente sirvió, sin duda, para la poesía arábiga culta en España; pero la nueva lírica arábiga, nacida de la castellana, es imposible tomase esa música oriental, dejando a un lado la música con que en castellano se cantaba. Música y letra van a la par, mayormente cantándose el villancico y estribillo en castellano. La música de *Las Cantigas* no ha probado Ribera fuese música arábigooriental, de la cual no se conserva nada y sólo se conoce por los escritos que de ella hablan. Es música popular como para poesía del sistema lírico castellano en que están escritas *Las Cantigas;* esa música ficta, tan ajena a la sencillez de la música griega, no es de creer informara la música arábiga oriental que de ella procedió; es la característica de algo indígena de España que siempre se conservó. La música del *Cancionero de Barbieri,* de fines del siglo XV, es continuación de la música de las *Cantigas.* Aunque las hayan retocado y armonizado los músicos de aquella época, las melodías son viejas, populares, algunas difieren de las de *Las Cantigas,* y he de hacer notar que el número 141 de *Las Cantigas* tiene tal parecido con el número 6 o barcarola de los *Lider ohne Worte* de Mendelssohn que da que pensar dónde halló este músico alemán semejante melodía, pues no parece hecho casual. Ingeniosa es la adaptación que Ribera hace de los ritmos arábigos, citados por los autores árabes, a la música de *Las Cantigas,* de modo que cualquiera diría que hasta el ritmo de las coplas castellanas arabizadas en España habían salido de los versos árabes clásicos; pero así como la métrica hispanoarábiga no salió de la arábiga clásica sino de la castellana, de la castellana salió la música con que se cantó, no de la música arábigooriental. El portentoso hallazgo de Ribera está en haber

descifrado la música de *Las Cantigas* y toda música medieval, hasta él casi indescifrable, como puede verificarlo cualquiera cotejando el texto del siglo XIII con la transcripción moderna que nos ha dado, como lo he cotejado yo, quedando enteramente persuadido de su acierto. Pero esa música es la tradicional española de antes del siglo XIII, como lo es de la música posterior hasta el día de hoy, con sus tonadas hasta de jota, cante hondo, etc.; no provino de la música arábigooriental, en la cual, sin duda, no había música ficta.

III

Hasta el siglo xiv. Lírica galaicoportuguesa.

La lírica popular es, por consiguiente, antiquísima en España y, merced a la gran civilización de los árabes españoles que tanto escribieron, conservamos noticias ciertas y terminantes, no sólo de que la hubo, sino de lo pujante que vivía en el siglo ix, puesto que ella dió origen a una nueva poesía popular arábigoespañola en manos de Mocádem en aquel siglo, la cual cultivada por otros muchos poetas, es ya semipopular y semiculta en el *Cancionero de Abencuzmán* al principio del siglo xii. Pero en la Edad Media en ninguna parte de Europa les ocurrió a los escritores hablar de la poesía popular ni menos recogerla hasta el siglo xv y así no hay en ninguna parte poesías populares del todo, conocidas hasta aquel tiempo. En España la colección más antigua es el *Cancionero d'Herberay,* de mediados del siglo xv. Desde fines de aquel siglo se recogen y se imprimen a los comienzos del xvi en pliegos sueltos, romances y cantares, la epopeya y la lírica del pueblo.

Los romances del siglo xii y xiii hallámoslos en parte prosificados en la *Crónica general* de Alfonso X; de los cantares líricos sólo tenemos rastros en la literatura culta. El más antiguo villancico que con certeza conocemos es un cantarcillo que trae don Lucas de Túy en su *Crónica* latina, escrita en

el siglo XIII. Dice que un diablo en figura de pescador andaba orillas del Guadalquivir y "quasi plangens, modo chaldaico sermone, modo hispano, clamabat dicens", y como endechando ya en caldeo, ya en español, clamaba y decía:

En Calatañazor
perdió Almanzor
el atamor.

Que, según él, significaba que Almanzor, después de tantas victorias sobre los cristianos, había perdido en aquel combate su tambor, esto es, su alegría: "In Calatanazor perdidit Almanzor tymbalum sive sistrum, hoc est, laetitiam suam." Era para los árabes como endecha, para los cristianos como cantar de gala y victoria. Lo probable es que lo cantasen los cristianos en son de gala (tal es el *iblis*) y luego lo repitieran en son de endecha los vencidos árabes. Es de todos modos uno de aquellos dichos o *loft,* de que habla Abenbasam, que se cantaban en castellano y sobre los cuales Mocádem, un siglo antes, como sobre estribos hacía coplas arábigovulgares. Tal se cantaba a fines del siglo X o comienzos del XI. Acaso tuviera coplas y sólo se conservó el villancico o estribillo monorrimo.

Cuando Alfonso VI, a poco de la conquista de Toledo (1085) mudó el rito mozárabe por el romano, por dar gusto a los monjes cluniacenses franceses, el pueblo llevólo muy a mal y sacó aquel refrán, que bien pudiera haberse también cantado, como otros muchos refranes, sobre todo históricos:

Allá van leys
do quieren reys.

A la primera decena del siglo XII se refiere aquel cantar que traen los cronistas de Avila y el *Nobilia-*

rio, escrito por Argote de Molina (Juan Martín Carramolino, *Histor. de Avila,* 1872, pág. 257, tomo II):

Cantan de Oliveros
e cantan de Roldan,
e non de Zurraquin
que fué buen barragan.

O de otra manera, posteriormente:

Cantan de Roldan
e cantan de Olivero
e non de Zarraquin
que fué buen caballero.

De la primera mitad del siglo XII sabemos, por la *Crónica de Alfonso VII,* escrita en latín, que los soldados cantaron himnos de victoria, que los grandes entonaron loas al emperador recién ungido, que las viudas toledanas endecharon la muerte de Munio Alfonso, que doncellas y juglares entonaron canciones de boda a la bastarda del emperador; que cristianos, moros y judíos cantaron, *cada nación en su idioma,* la entrada del rey en Toledo, al volver victorioso de los moros. Así en la edición de Flórez, en la *España Sagrada* (tomo XXI, pág. 379), hablando de esto último, año de 1139, se lee:

"Post haec autem Imperator disposuit venire Toletum; sed cum populus audisset quod Imperator venisset Toletum omnes Principes Christianorum, Sarracenorum et Judaeorum et tota plebs civitatis longe a civitate exierunt obviam et cum tympanis et cytharis et psalteriis et omni genere musicorum, unusquisque eorum, *secundum linguam suam,* laudantes et glorificantes Deum, qui prosperabat omnes actus Imperatoris, necnon et dicentes: *Benedictus qui venit in nomine Domini,* et benedictus tu et uxor tua et filii tui et regnum patruum tuorum et benedicta misericordia tua et patientia tua."

Había, pues, lírica popular castellana en 1139.

De principios del siglo XIII es la *Razón de amor,* compuesta por un clérigo aragonés. Es acaso la primera poesía lírica que conocemos:

Qui triste tiene su corazon
venga oir esta razon
odrá razon acabada
feyta d'amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre dueñas amó,
mas siempre hobo crianza
en Alemania y en Francia,
moró mucho en Lombardía
para prender cortesía.
En el mes de abril, después yantar,
estaba so un olivar.
Entre cimas de un manzanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era de un claro vino,
que era bermejo e fino;
cubierto era de tal mesura,
no lo tocás la calentura.
Una dueña lo hi heba puesto,
que era señora del huerto,
que cuan su amigo viniese
de aquel vino a beber le dise.
Qui de tal vino hobiese
en la mana cuan comiese
e dello hobiese cada dia
nuncas más enfermaria.
Arriba del manzanar
otro vaso vi estar:
pleno era de un agua frida,
que en el manzanar se nacia.
Bebiera della de grado,
mas hobi miedo que era encantado.
Sobre un prado pus'mi tiesta

que no m'hiciese mal la siesta, [1]
partí de mí las vistiduras,
que no m'hicies mal la calentura. [2]
Pleguem'a una fuente perenal, [3]
nunca fué homne que vies tal,
tan gran virtud en sí habia,
que de la fridor que de hi ixia
cien pasadas aderredor
non sintriades la calor.
Todas yerbas que bien olien
la fuent cerca sí las tenie:
hi es la salvia, hi son as rosas,
hi el lirio e las violas,
otras tantas yerbas hi habia,
que sol nombrá no las sabria;
mas el olor que de hi ixia
a homne muerto resucitaria.
Pris'del agua un bocado
e fuí todo esfriado.
En mi mano pris una flor,
sabed non toda la peyor
e quis cantar de fin de amor;
mas vi venir una doncella,
pues [3] nací non vi tan bella:
blanca era e bermeja,
cabellos cortos sobre el oreja,
fruente blanca e lozana,
cara fresca como mazana,
nariz egual e dreita,
nunca viestes tan bien feita,
ojos negros e ridientes,
boca a razon e blancos dientes,
labros bermejos, non muy delgados,
por verdad bien mesurados,
por la centura delgada,

---

1 El calor.
2 *Plegar,* llegar en Aragón.
3 *Pues,* después que.

bien estant e mesurada,
el manto e su brial
de jamet era, que non de ál,
un sombrero tien en la tiesta
que no l'hiciese mal la siesta;
unas luvas [1] tien en la mano,
sabed, non gelas dió villano.
De las flores viene tomando,
en alta voz de amor cantando.
E decia: "*¡Ay, meu amigo,*
si me veré jamás contigo!
amé sempre e amaré
cuanto que viva seré.
Porque eres escolar
quisquiere te debria mas amar.
Nunca odí de homne decir
que tanta bona manera hobo en sí.
Mas amaria contigo estar,
que toda España mandar.
Mas de una cosa só cuitada:
he miedo de seder engañada,
que dicen que otra dueña
cortesa e bella e buena
te quiere tan gran ben,
por ti pierde su sen, [2]
e por eso he pavor
que a esa quieras mejor;
mas si yo te vies'una vegada,
a plan me querries por amada.
Cuan la mia señor esto dicia,
sabed, a mi non vidia;
pero sé que no me conocia,
que de mí non hoiria.
Yo non hiz'aqui como villano,
levem'e prisla por la mano,
juñiemos [3] amor en par

1 Guantes.
2 Sentido, juicio.
3 *Juñir,* juntar.

e posamos so el olivar.
Dijle yo: "*Decid, la mia señor,*
¿si supiestes nunca de amor?
Diz ella: "A plan, con gran amor ando,
mas non conozco mi amado;
pero dícem'un su mesajero
que es clérigo e non caballero,
sabe mujo de trobar,
de leyer e de cantar,
dícem' que es de buenas yentes,
mancebo barbapunientes."
—"Por Dios, que digades, la mia señor,
¿qué donas tenedes por la su amor?"
—Estas luvas y es'capiello,
est'oral y est'aniello
envió a mí es'meu amigo,
que por la su amor trayo conmigo.
Yo conocí luego las alhajas,
que yo ge las habia enviadas.
Ella conoció una mi cinta man a mano,
que ella la hiciera con la su mano.
Tollios'el manto de los hombros,
besome la boca e por los ojos,
tan gran sabor de mi habia,
sol'hablar non me podia.
—"¡*Dios Señor, a ti loado,*
cuand' conozco meu amado,
agora e tod'bien comigo
cuand'conozco meo amigo![1]
Una gran pieza allí estando,
de nuestro amor ementando, [tornar
ella m'dijo: "El mio señor hora m'seria de
si a vos non fuese en pesar." [redes,
Jo l'dij: "Id, la mia senor, pues que ir que-
mas de mi amor pensad fé que debedes."

---

1 Adviértase el paralelismo en este villancico, antes de nacer la lírica galaicoportuguesa.

Ella m'dijo: "Bien seguro seid de mi amor,
nos vos camiaré por un emperador."
La mia señor se va privado,
deja a mí desconortado.
Queque la vi fuera del huerto,
por poco non fuy muerto.
Por verdad quisieram'adormir,
mas una palomela vi:
tan blanca era como la niev'del puerto,
volando viene por medio del huerto,
en la funte quiso entrá;
mas cuando a mí vido estar
entros'en la del malgranar.
Un cascabiello dorado
tray al pié atado.
En la fuent' quiso entrá,
mas cuando a mí vido estar,
entros' en el vaso del malgranar.
Cuando en el vaso fué entrada
e fué toda bien esfriada,
ella que quiso exir festino,
¡vertios el agua sobre l'vino
Aquí s'copienza a denostar
el vino y el agua a malevar...

(*Rev. hisp.* tomo XIII (1905). *Romania,* 1887. Ms. 3576, Bibl. Nac. de París, fols. 124-128. *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino.*)

No acaban de decidir los autores si este idilio forma parte de *Los denuestos del agua y del vino* (cuyos dos primeros versos hemos visto), que en el manuscrito van tras él, como si fueran una sola obra. Al principio del idilio se habla de los dos vasos de agua y de vino, y al fin de él se dice que

¡vertios el agua sobre l'vino!

Y es una blanca paloma la que lo causa. Los denuestos abarcan las buenas y las malas cualidades del

agua y del vino, que se increpan mutuamente como para mostrar su oposición. Pero la unión de entrambos encierra misterio: el misterio del amor, que une los extremos contrapuestos.

Berceo, en *El Sacrificio de la Misa* (21), dice:

La paloma significa la su simplicidad.

Y poco después declara el misterio del amor por el emblema de la unión del agua y el vino (61):

El vino significa a Dios nuestro Señor,
la agua significa al pueblo pecador:
como estas dos cosas *tornan en un sabor,*
assi torna el ome con Dios *en un amor.*

La misma comparación de la mezcla del agua y del vino para expresar el amor hallamos en el *Libro del amigo y del amado,* contenido en el capítulo CVII de la novela *Blanquerna,* de Raimundo Lulio. En el número 49 se lee (traduc. de 1749): "La mesma proporción tiene la cercanía entre el Amigo y el Amado, que la distancia, porque *como mezcla de vino y agua, se mezclan los amores del Amigo y del Amado.*"

Pero no es sólo emblema místico religioso, como en el sacrificio de la misa y en el Calvario, cuando corrió agua y sangre del costado de Cristo, sino que fué no menos emblema del amor profano. Hay un cantar del siglo XV inexplicable, si no es por este emblema (*Floresta,* tomo III, núm. 1841):

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.
Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día
que me florecía la rosa:
el vino so el agua frida:
no pueden dormir.

Según este cantar, *el florecer la rosa,* esto es,

el amor, es lo mismo que *el vino so el agua frida,* esto es, que el verterse el agua en el vino:

¡vertios el agua sobre l'vino.

Ambos cantares encierran como en cifra el famoso *Roman de la Rose.* Por consiguiente, el idilio y los denuestos son una sola composición amorosa. Fué compuesta por un clérigo aragonés: es, pues, de origen culto. Pero hay en el idilio tres verdaderos villancicos tomados del pueblo, que he impreso en bastardilla. El lector hecho a la *Floresta* convendrá en ello, ya se mire el octosílabo, al tono, a las ideas, enteramente populares y que recuerdan otros villancicos conocidos. Si ello es así, tenemos aquí una ensaladilla como la de Santillana, del siglo XV, que comienza *Por una gentil floresta,* narración parecida en la que metió su autor villancicos populares. Otras muchas hay por el estilo compuestas en diversas épocas. De aquí se saca que la lírica culta se presenta desde el principio inspirándose en la popular. De aquí que los versos tiendan al octosílabo.

Del provenzal hemos dicho que tiene no poco esta canción. *Los denuestos del agua y del vino* imitólos de varios *debates* sobre lo mismo que corrían en Francia. El idilio presenta una escena de las comunes en cantares de primavera y de amor provenzales y franceses, aunque la acción aquí tratada no tiene semejante en ninguno de los conocidos y el aroma delicadísimo de huerta y de amor, que todo él respira, es cosa que no puede imitar el poeta si no lo siente él mismo.

En el *Duelo de la Virgen,* del poeta riojano Berceo, leemos este cantar:

¡Eya velar, eya velar,
¡eya velar!

Velad, aljama de los judios,
¡eya velar!
Que non vos hurten el Hijo de Díos,
¡eya velar!
ca hurtarvoslo querrán
¡eya velar!
Andrés e Peidro e Joan.
¡Eya velar!
Non sabedes tanto descanto
¡eya velar!
que salgades de so el canto.
¡Eya velar!
Todos son ladroncillos
¡eya velar!
que asechan por los pestiellos.
¡Eya velar!
Vuestra lengua tan palabrera
¡eya velar!
havos dado mala carrera.
¡Eya velar!
Todos son omnes plegadizos
¡eya velar!
rioaduchos, mescladizos.
¡Eya velar!
Vuestra lengua sin recaudo
¡eya velar!
por mal cabo vos ha echado.
¡Eya velar!
Non sabedes tanto de engaño,
¡eya velar!
que salgades ende este año.
¡Eya velar!
Non sabedes tanta razon,
¡eya velar!
que salgades de la prision.
¡Eya velar!
Tomasejo e Mateo
¡eya velar!
de hurtarlo han gran deseo.

¡Eya velar!
El discipulo lo vendió:
¡eya velar!
el Maestro no lo entendió.
¡Eya velar!
Don Filipo, Simon e Judas
¡eya velar!
por hurtar buscan ayudas.
¡Eya velar!
Si lo quieren acometer.
¡eya velar!
hoy es dia de parecer.
¡Eya velar!
¡Eya velar, eya velar,
eya velar!

Tenemos aquí un cantar como jamás lo escribieron los poetas cultos. El estribillo *¡eya velar!,* segundo verso del villancico, se repite tras cada verso de los pareados de que consta la composición, y todo el villancico se repite al fin.

Hay en castellano bastantes cantares corales por el estilo, por ejemplo, aquel del *Cancionero de Barbieri*:

Serviros hía y no oso:
¡so mozo!
Señora de mi vida,
¿por qué sois desconocida?
¡So mozo!

Y así las demás coplas de pareados con el estribillo; pero al fin no va el villancico. Lleva al fin villancico como estribillo y detrás de cada copla de cinco versos y detrás de cada verso el cuarto del villancico el otro de Lope de Vega:

Deja las avellanicas, moro,
que yo me las vareаré,
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las vareаré.

En otras composiciones corales hay otros sistemas; pero siempre tras cada copla y tras cada verso de las coplas repítese a manera de estribillo el último verso del villancico. Este sistema coral es exclusivo del castellano y no pasó a la poesía arábigoespañola cordobesa. Es un cantar de vela el de Berceo de lo más complicado de la lírica castellana. En *Las almenas de Toro,* de Lope hay otro cantar de vela. El de Berceo está copiado de los que se cantaban en los castillos: el estribillo debían repetirlo todos para no dormirse y uno entonaba la canción, cantando el villancico y las coplas.

Este cantar de Berceo es de importancia capital para la lírica popular castellana, por estar hecho conforme al patrón popular y ser de lo más antiguo que tenemos en nuestro idioma, de la primera mitad del siglo XIII. ¿Cómo y por qué le ocurrió a Berceo escribir este cantar? Un villancico de lo más complicado que se da después en la lírica popular no pudo ser ocurrencia sin precedentes: no nació la lírica popular, con este cantar, de la cabeza de Berceo armada de todas armas, como Minerva de la cabeza de Júpiter. Los que sueñan que en Castilla no se cantó más lírica que la galaicoportuguesa pudieran salirnos con que Berceo no hizo aquí más que imitarla en castellano. Tal sueño y opinión se desmorona al primer papirotazo. Los sistemas poéticos y turquesas en que están vaciadas las poesías de los cancioneros galaicoportugueses son de origen provenzal: *coplas y estribillos.* En todos los cancioneros portugueses no se halla una sola poesía *con villancico a la cabeza,* como germen que se desenvuelve en la composición, ni siquiera como pura cabeza métrica, a la manera de Abencuzmán. El sistema de villancico a la cabeza es exclusivo de nuestra líri-

ca popular y lo hallamos tan sólo en Alonso *el Sabio,* ya veremos por qué, y en este cantar de Berceo. El sistema coral, en el que se repite el estribillo tras cada verso, como en este cantar de Berceo y en otros que hemos visto en la *Floresta,* también es exclusivo de nuestra lírica popular. Tráigase un solo ejemplo de poesía galaicoportuguesa de los cancioneros donde haya villancico a la cabeza o un solo ejemplo donde como estribillo se repita parte de él tras cada verso. No hay ejemplo de lo uno ni de lo otro ni de las dos cosas a la vez. Las dos cosas son exclusivas de la lírica popular castellana y del cantarcillo de Berceo. No imitó, pues, Berceo a los poetas galaicoportugueses.

Pero ¿cómo les iba a imitar, si lo más probable es que cuando Berceo lo escribió no sabía que tales poetas hubiera en el mundo? El *Cancionero del Vaticano,* con sus 127 poetas, abraza desde Alfonso III (1245) hasta Alfonso IV († 1357). El rey don Diniz comenzó a reinar el 1279 y su corte fué centro de los trovadores de León y Castilla. Ahora bien, antes de 1245, y por de contado antes de 1279, que es cuando cundió más por Castilla la moda de poetizar los cortesanos en galaicoportugués, escribió Berceo su cantar, esto es, poco después de 1220, año que fué ordenado, pues en la copla 208 del *Duelo de la Virgen,* dice a pocas coplas del cantar:

> Madre, a ti comendo mi vida, mis andadas,
> mi alma e mi cuerpo, las órdenes tomadas.

Lo que indica que poco antes había sido ordenado y en escrituras de 1220 comienza a firmarse *Diaconus de Berceo.*

Bien sé que Michaelis de Vasconcellos quiere que hubiese ya poetas galaicoportugueses desde el año 1200; pero, si los hubo, para el caso

es como si no los hubiera, porque probablemente ni Berceo los conocía ni acaso los conociera nadie fuera de los mismos poetas cortesanos y sus amigos. Yo creo que a la Rioja no había llegado tal noticia de poetas, si es que los hubo. Bastante después de Berceo escribió Alfonso X sus *Cantigas,* el más antiguo de los cancioneros galaicoportugueses, y sólo hacía 1279 fué cuando por Castilla cundió aquella moda.

Pero para nada necesitamos tales cronologías. El siglo VIII, que hubiera habido poesía galaicoportuguesa queda probado que Berceo no la tuvo en cuenta en su cantarcillo, pues su sistema poético no tiene que ver con el de aquella escuela cortesana. Es en su hechura y sistema poético de lo más complicado que se compuso en la lírica popular castellana y sólo en ella, en todo tiempo. Berceo, con su cantarcillo, desmiente rotundamente a los que sostienen que en Castilla no hubo otra lírica que la galaicoportuguesa, pues el cantar en castellano está compuesto y en estructura desconocida para aquellos cortesanos poetas.

Este cantar prueba varias cosas importantísimas. Primero, que había en la primera mitad del siglo XIII lírica popular en Castilla, y muy vieja y desarrollada, pues lo fantasea el poeta entre los judíos de Jerusalén, conforme a lo que en su tiempo cantaba el pueblo y siguió cantando, ya que se parece sustancialmente al cantar de vela que trae Lope y el sistema es el de todos los villancicos posteriores y en especial de los corales.

En segundo lugar prueba que aquella lírica popular no había venido de Portugal y mucho menos de Galicia, pues "la irrupción de la poesía popular (gallega) en el arte culto (portugués) ha de referirse principalmente al reinado de don Diniz", como dice

Menéndez y Pelayo, y además ni en Galicia ni en Portugal llevaban los cantares villancico alguno a la cabeza, desenvuelto en el resto de la composición, ni se repetía el estribillo tras cada verso.

En tercer lugar prueba que aquella lírica castellana era la antiquísima del siglo IX, que en el XII originó el sistema de Abencuzmán, pues el villancico, alma de la composición lírica castellana, bastardeó en Córdoba en pura fórmula o cabeza métrica, dejan de ser verdadero villancico.

No tomó, pues, Berceo su cantarcillo de la lírica portuguesa ni de la gallega, donde no parece por ninguna parte el sistema de villancico ni aun se hallan tales cantos corales, sino de la popular castellana. La cual era tan común y corriente, cuando dicen que sólo se cantaba en Castilla lírica galaicoportuguesa y aun años antes, que un poeta puramente erudito y del mester de clerezía como Berceo, que siempre escribía en metro francés y a la francesa, según corría por entonces la moda, fantaseó aquí un cantar coral de vela, con su villancico y estribillo, arrastrado de la corriente lírica popular castellana y sin que nada huela en él a la cortesana galaicoportuguesa ni a la popular gallega, que aun no habían venido a Castilla. El tono de la portuguesa, enteramente provenzal, es erudito hasta en la imitación que sus trovadores hacen de los cantares populares gallegos, llegando casi a convertir en fórmula los recursos del paralelismo y de la repetición. En Berceo nada hay de formulario; todo es fresco, vivo, real.

La corriente de la lírica popular castellana, no sólo arrastró a Berceo, sino al mismo rey Alfonso *el Sabio*. En sus mocedades poetizó en galaicoportugués, enteramente a la manera provenzal, como los cortesanos portugueses; pero, cuando quiso componer

sus *Cantigas* para que se cantasen en su capilla real y en las iglesias de Sevilla y Murcia, ya que no las escribió en castellano, porque sin duda menospreciaba el arte popular, sino en galaicoportugués conforme a la moda de los cultos y de la corte y según él tenía costumbre desde sus verdes mocedades, siguió, con todo eso, el sistema de la lírica popular castellana y no el de la cortesana galaicoportuguesa.

Nadie, que yo sepa, ha advertido en ello; pero ello es más claro que la luz. Su *Cancionero* es el más antiguo que conocemos de los galaicoportugueses y en él está de manifiesto el sistema castellano. Abrase por cualquier parte y se hallará a la cabeza de todas sus *Cantigas* un villancico que después desenvuelve en las coplas, repitiendo al fin de todas ellas a modo de estribillo todo el villancico o parte de él. Ejemplo, pág. 537 del tomo II, *Cantiga* 384:

(VILLANCICO)

A que por muy gran fremosura
e chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando lle loam
seu nome que d'outras loores.

(COPLAS)

D'esto direi un miragre,
segundo me foi contado
que auẽo a un monge
boo et ben ordinado
et que as oras d'esta Uirgen
dizia de mui bon grado,
et mayor sabor end'auía
d'aquesto que d'outras sabores.
A que por mui gran fremosura
e chamada Fror das frores...

Y así continúan las demás coplas. Abrase ahora la *Floresta* por la sección del *Villancico con coplas*

y estribillo, y en toda ella se hallará este mismo sistema. Abranse después los demás *Cancioneros* galaicoportugueses y en todos ellos no se verá una composición siquiera que lleve villancico, ni entre las que siguen la manera provenzal ni entre las que siguen la manera popular gallega. La conclusión se impone. Puesto que este es el sistema del cantar de Berceo, anterior a las *Cantigas,* y el de toda la lírica popular castellana posterior, desde que la conocemos, Alfonso *el Sabio* no hizo más que dar gusto al pueblo castellano, que había de oír en el templo sus *Cantigas,* adoptando su sistema lírico, desconocido en la escuela gallega y portuguesa antes y después de él.

La *Cantiga* 279 (pág. 391, t. II), es en su primera copla un verdadero *Villancico complejo o con vuelta,* como los de la *Floresta* y como no se hallará en ningún *Cancionero* portugués:

Santa Maria, ualed' ¡ai, Sennor!
et acorred' a uosso trobador,
que ma-lle uai.
Atan gran mal e atan gran door
Santa Maria, ualed' ¡ai, Sennor!
como soffr'este uosso loador;
Santa Maria, ualed' ¡ai, Sennor!
et sâe iá, se uos en prazer for,
do que diz "¡Ai!"
Santa Maria, ualed' ¡ai, Sennor!
et acorred' a uosso trobador,
que ma-lle uai.

No solamente tiene estribillo final, sino que en medio de la copla repite versos del villancico. Recuérdese aquel otro:

Morenica me era yo:
dicen que sí, dicen que nó.
Otros que por mí mueren
dicen que nó.

Morenica me era yo:
dicen que sí, dicen que nó.

El sistema de las *Cantigas* es, pues, el del villancico, sistema exclusivamente castellano, desconocido en Galicia y Portugal hasta que allí pasó desde Castilla en el siglo XV y usado en Castilla en todo tiempo, antes y después de Alfonso X. Luego al seguirlo el rey *Sabio* fué por condescender con el gusto de su pueblo, que había de oír sus *Cantigas* en los templos. Cuanto a la estructura de las coplas, las hay monorrimas y alternas o cruzadas de 2 y 3 rimas. Monorrima es la cantiga V:

Villancico........................	........................soffrer
	........................pôer
Copla I........................	........................diz
	........................emperadriz
	........................Beatriz
	........................fiz
	........................joyz
	........................vencer
Estribillo........................	........................soffrer
	........................pôer

La Cantiga II, ya no es monorrima:

Villancico........................	........................varôes
	........................*Maria*
	........................dôes
	........................*fia*
Copla........................	........................manna
	........................prelado
	........................Espanna
	........................chamado;
	........................vestidura
	........................Parayso
	........................mesura
	........................siso
	........................*dia*
Estribillo........................	........................varôes
	........................*Maria*

El último verso rima con los pares del estribillo. Y nótese que no riman con todos los versos del estribillo los últimos de la copla, como en el sistema arábigo, por ejemplo en Obada:

ABAB, *cdcdcd*, **abab**,
ABCDE, *fgfgfg*, **abcde**;

sino tan sólo el último, conforme se practicó después más comúnmente en castellano. No viene, pues el sistema de las *Cantigas* del arábigoespañol, sino del antiguo castellano. Esto mismo dedujo Ribera cuando dijo (pág. 48):

"Se nota aun en Alfonso *el Sabio* un procedimiento de técnica *más arcaica* que la de Abencuzmán: Alfonso *el Sabio*, no sólo sigue fielmente la tradición coral, con el estribillo tras cada estrofa, sino que en mucha cantigas deja sin rimar las cesuras interiores de la cuarteta, por lo cual no aparecen las estrofas regulares de 8, 9, 10 ni 12 versos de la tradición musulmana, sino sólo cuartetas de versos largos, a veces de 24 sílabas, que a los editores se les antojaron décimas, cuando en realidad no son más que cuartetas (números 151, 179, 369, en los cuales el editor divide los versos de 16 sílabas en dos de 8 + 8, y los de 24 en tres, 8 + 8 + 8, con lo cual resultan *décimas* lo que no son más que *cuartetas*). Ese es método más arcaico, o más vulgar y sencillo que el de Abencuzmán, en el que por medio de cesuras rimadas se desenvuelve la forma primitiva, hasta llegar a la duodécima, con doce rimas perfectas."

En suma, que Alfonso X sigue el sistema popular castellano, más antiguo que el de Abencuzmán, y que el provenzal, y que el galaicoportugués. En cambio, en su juventud hizo Alfonso X poesías eróticas ga-

laicoportuguesas enteramente a la provenzal. Así el número 73 del *Cancionero del Vaticano,* que es suyo, no tiene villancico, pero sí estribillo, y los versos de las coplas riman variadamente. En cambio, en el núm. 77 se hallan los tres monorrimos y el estribillo, pero no el villancico.

Si el sistema métrico de las *Cantigas* es el popular castellano, no es menos castellana y popular su música. Julián Ribera ha hecho un gran descubrimiento al descifrarla en su obra *La música de las Cantigas,* Madrid, 1922. Por su ritmo y tonalidad se parece enteramente esta música a la popular de las diferentes regiones españolas de nuestros días. Hay aires andaluces, hay cante jondo, hay bailables, hay como habaneras y hasta jotas entre las piezas musicales de las *Cantigas.* Todos son aires populares, que nada tienen que ver con la música eclesiástica. Se ve que el rey *Sabio* tomó e imitó la música de los cantares populares españoles para las cantigas que compuso con el fin de que se cantasen en Sevilla y Murcia y demás iglesias de España. De esta manera inesperada se nos ha descubierto la música popular de los villancicos y coplas que cantaba el pueblo castellano en el siglo XIII.

Ya hemos dicho que la tal música no es de origen arábigo, como sostiene Ribera, sino tan español como el sistema métrico que los árabes tomaron con la música a la par del pueblo castellano. El *Cancionero de Barbieri,* del siglo XV nos presenta otra abundante colección de música española. Luego vienen los vihuelistas del siglo XVI. En todas estas fuentes puede estudiarse la música medieval española. Música popular como lo es la lírica. Del estudio del *Cancionero de Barbieri* y de nuestros vihuelistas sacó Riemann (*Handbuch*) estas consecuencias: Primero,

que el arte musical español se desenvolvió con entera independencia del arte musical europeo; segundo, que España en materia de composición musical estaba a la altura de las más cultas naciones de Europa, y tercero, que en materia de música instrumental probablemente había ido antes a la cabeza de todas. El estudio de las *Cantigas* y la influencia que de este estudio saca Ribera que tuvo la música española desde el siglo XIII en la francesa, pueden verse en sus dos obras *La música de las Cantigas,* 1922, y *La música andaluza medioeval en las canciones de trovadores y troveros,* 1923. Nuestra lírica y nuestra música iban a la par, y son de increíble importancia en la lírica y música europea.

Para que pueda cotejarse con la lírica castellana, conviene declarar aquí la forma, el fondo y el espíritu de la poesía popular gallega medieval. No sabemos de ella más de lo que hay en los cancioneros galaicoportugueses. Teófilo Braga supone que los cantares no a la provenzal, que se hallan en ellos y están atribuídos a los mismos poetas cultos que compusieron los cantares provenzales, están tomados del pueblo gallego y algo retocados. M. P. Meyer los cree compuestos por los mismos poetas cultos, y después popularizados. M. Monaci supone que son enteramente populares, aunque no dice si son copias puntuales o retocadas. Alfred Jeanroy dice que todos los cantares no provenzales y que llevan algo de inspiración popular gallega son fundamentalmente de la misma clase, que están imitados de los populares por los mismos poetas cultos a quienes se atribuyen, tomando del pueblo el ritmo y la sencillez de estilo; pero que las ideas son de los mismos poetas y prueba realmente que hay demasiado refinamiento en ellos, extremada cortesanía, coqueteo e ingeniosidad en las

mujeres que los cantan para que sean ideas populares. Sin embargo, como tiende a dar por francés de origen cuanto hallándose en Francia se halla también fuera de Francia, fundado en la celebridad que tuvo la poesía francesa medieval por toda Europa, extendiéndose e imitándose en Alemania, Italia y Portugal, extrema a veces las cosas y da por francesas de origen ideas, situaciones y expresiones que se dan en todas partes donde haya lírica, como en otros lugares él mismo reconoce. Llega a decir que las palabras *baylada, ensalada* y *chacota* son originariamente francesas, y que Gil Vicente tomó su lírica del francés Eustache Deschamps y de Froissart. Yo no extraño nada de esto, porque, fuera de los hispanistas, en Francia se desconocen demasiado las cosas españolas, comenzando por el idioma castellano, y porque no teniendo noticia Jeanroy del sistema y de la naturaleza de la lírica popular castellana y no hallando ciertas particularidades de la lírica de Gil Vicente en la galaicoportuguesa de los cancioneros, por haberlas tomado de la popular castellana, acudió a dichos poetas franceses, donde hallaba mayor parecido por lo que ya vimos de los *genres a forme fixe* franceses, que allá fueron de Castilla.

En las poesías gallegas de los cancioneros hay dos sistemas poéticos. El uno es el común al provenzal y francés que del provenzal salió, el del estribillo tras las coplas. El otro es exclusivo y característico de la mayor parte de los *cantares de amigo;* esto es, de los cantados por mujeres enamoradas de sus amigos, y son los que, según todos, llevan más señalada la inspiración popular gallega. Veamos en qué consiste. Son cantares dobles que cantaban dos coros, como la danza prima asturiana. En el ejemplo que voy a copiar,

de Joham Zorro (*Canc. Vatic.*, núm. 753), el primer coro canta coplillas rimadas en *-ío* y el segundo responde con otras en *-áo*:

Per ribeyra do rio
1 vy remar o navio:
¡et sabor ey da ribeyra!
Per ribeyra do alto
2 vy remar o barco:
¡et sabor ey da ribeyra!

---

1 Vy remar o navio;
3 hy vay o meu amigo:
¡et sabor ey da ribeyra!
2 Vy remar o barco,
4 hy vay o meu amado:
¡et sabor ey da ribeyra!

---

3 Hy vay o meu amigo,
quer me levar consigo:
¡et sabor ey da ribeyra!
4 Hy vay o meu amado,
quer me levar de grado:
¡et sabor ey da ribeyra!

He separado las coplas, cada una con sus dos partes, en *-ío* y en *-áo,* cantadas por los dos coros. La mayor parte de las palabras son las mismas, menos las finales, que son las rimadas:

per ribeyra *do rio*	per ribeyra *do alto*
vy remar *o navio*	vy remar *o barco*
hy vay *o meu amigo*	hy vay *o meu amado*
quer me levar *consigo*	quer me levar *de grado.*

Esto es lo que se llama *paralelismo* de dos versos, que son paralelos en la rima e iguales en las demás palabras. Pero además hay muchos versos repetidos,

que ha señalado con los mismos números. Cada copla no tiene más que dos versos y el estribillo, y el segundo de estos versos se repite para formar el primer verso de la copla siguiente. No hay, pues, más que un verso nuevo en cada copla; pero, como la composición está formada por el entrecruce de dos partes, cantadas por diferentes coros, la repetición del segundo verso de la primera copla está en la copla tercera, y así sucesivamente. El sistema se reduce, por consiguiente, a la repetición y paralelismo de versos entrecruzándose las coplas de dos coros. Sistema harto sistemático, por cierto, y que no es de suponer se tomara de la poesía popular gallega. En ella me figuro yo que sólo había los tres elementos del *paralelismo,* la *repetición* y el *entrecruce* de dos coros. Estos elementos los tenemos todavía en Asturias, por ejemplo en la *danza prima* y en el romance entrecruzado de *¡Ay probe Juana de cuerpo garrido!* Pero el sistematizar tanto esos elementos debe de ser obra de los poetas cortesanos de los cancioneros y así hoy no se dan tan sistematizados cantares en Galicia. La repetición y el paralelismo se hallan no menos en la lírica popular castellana; pero no no por entrecruzarse dos coros, sino como recursos poéticos naturales, por ser maneras rítmicas propias del lirismo verdadero, como naturalmente en la música hay repeticiones y paralelismos de frases y trozos. No es más que el ritmo, *el repetir ordenado,* como se repiten los suspiros y toda manifestación sentimental. Estos elementos naturales hállanse demasiado artificialmente empleados en ese sistema para que él fuera popular. En castellano los hallamos empleados con mucha mayor libertad y todo el sistema castellano se funda precisamente en la repetición del villancico o partes de él como estribillo. Cotejados

ambos sistemas se ve que, naciendo del mismo principio rítmico y con los mismos elementos, son enteramente opuestos. En el sistema castellano el villancico inicial es el germen que se desenvuelve y ofrece en la copla paralelismos y repeticiones como maneras expresivas del desenvolvimiento y declaración del germen o villancico, entre ellas su repetición total o parcial como estribillo. Admite, por consiguiente, gran libertad y toda la amplitud que la declaración necesite. En el sistema galaicoportugués no hay tal germen ni villancico inicial: la copla es el todo y el estribillo es como una condensación o extracto final del sentimiento. Y como no hay más que un nuevo verso en cada copla y todo lo demás es repetición de versos o repetición paralelística, apenas queda lugar para amplias declaraciones. Consiste el lirismo de este sistema en verdaderos suspiros repetidos en un cuadrito abocetado cuanto al paisaje y personajes; mientras que en el sistema castellano el villancico es un germen que puede desenvolverse con toda amplitud, hasta convertirse en árbol de extendido ramaje. Cuanto a la forma que tuviesen las composiciones populares gallegas, creo yo que se parecerían a las que hoy presenta: hay repetición, paralelismo y estribillos; pero no tan sistematizados, de suerte que daría lugar a mayores ensanches. De todos modos el alma del sistema castellano está en el villancico y el alma del sistema gallego en la copla, o, si se quiere, en el estribillo que la condensa. El sistema castellano va de dentro a fuera, abriéndose y desenvolviéndose el germen; el gallego va de fuera adentro, condensándose y encerrándose la copla en el estribillo. No parece que en la lírica gallega hubiese villancico, pues lo hubieran puesto en alguna composición al menos los poetas cultos

que la imitaron, y hoy mismo no lo hay, a no ser por imitación del sistema castellano.

Viniendo ya al fondo, los temas tratados por la lírica gallega se ve por los cancioneros que son los mismos de la lírica castellana, como que son populares, y castellano es no menos el de las romerías, que Jeanroy da por exclusivo de Galicia; pero en la castellana hay bastantes que no trata la gallega y los comunes ofrecen más rica variedad de situaciones. Ya dijimos que en la gallega hay la particularidad de que la mujer se adelanta al hombre en las relaciones amorosas. Aunque ello estribe en algún fundamento cierto de la psicología femenina gallega, acaso extremaron sus consecuencias los poetas cultos. A ellos se debe claramente lo del coqueteo, ingeniosidad y cortesanía que muestran también las mujeres en los *cantares de amigo*. La manera de exponer los temas populares es, por consiguiente, cosa de los poetas cortesanos, aunque haya frases que huelen a populares, así como rasgos delicados en el mezclar el paisaje con el estado afectuoso, en lo que conviene la poesía gallega con la castellana y con toda poesía popular. No menos popular es cierta vaguedad poética, que se desvaha de algunas metáforas y alegorías o de alusiones o creencias, evocadas tan solamente y que parecen abrir horizontes hacia el infinito. No es que haya idea alguna panteísta, como en la poesía alemana; pero sí una manera de ver el alma reflejada en la naturaleza o de llamar, como quien dice, a la naturaleza para que nos acompañe y armonice con el estado afectuoso del alma. Todo ello con evocaciones, metáforas o ligeras alusiones que expresan más por su vaguedad que si se diseñaran las cosas con todos sus perfiles.

Como en esta parte la lírica culta es tan pobre y

a ella tenían ojo solamente los que han hablado contra la lírica castellana echando menos este elemento tan poético, conviene traer ejemplos de nuestra lírica popular que gana en él a la gallega. ¿Qué no dice el recuerdo de la verde oliva en estos versos?

A la verde, verde,
a la verde oliva,
donde cautivaron
a mis tres cautivas.

Véase la fuerza trascendental de la alegoría:

A los baños del amor
sola me iré
y en ellos me bañaré.
....
A los baños de tristura
sola me iré
y en ellos me bañaré.

Sólo el paisaje lo dice todo:

Alta estaba la peña,
nace la malva en ella.
Alta estaba la peña,
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trébol florido.

Nada expresamente del amor, con ser cantar de amor; pero todo el paisaje lo refleja de una manera vaga: la altura y dificultad, la malva que cura, el trébol de la buena dicha.

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Aquellas sierras, madres,
altas son de subir.
....

¡Ay luna, que reluces,
toda la noche que me alumbres!

Bailan las serranas
y los verdes sauces
hacen son con las hojas
para que bailen.

¿Cuál es la niña
que coge flores,
si no tiene amores?

De los álamos vengo, madre,
de ver como los menea el aire.

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarme han.

La rosa es símbolo del amor.

Dos ánades, madre,
que van por aquí,
mal penan a mí.

Y ¿por qué le dan pena? Por verlos juntos como felices amantes:

al campo de flores
iban a dormir.

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta
....

Entre tantas ingeniosidades cortesanas brilla ésta que las sobrepuja y, sin embargo, es popular por el modo y metáfora natural:

Ojos morenicos,
irme he yo a querellar
que me queredes matar.

Si os partieredes al alba,
quedito, pasito, amor:
no espanteis al ruiseñor.

Dice ella al despedir a su amado, para que el ruiseñor entretenga su soledad.

Si tantos halcones
la garza combaten...

Que miraba la mar
la mal casada,
que miraba la mar
¡cómo es ancha y larga!

Tras la forma y fondo hay que considerar el espíritu de la poesía gallega, lo más admirable de los *cantares de amigo,* en lo cual acertaron los poetas cultos de los cancioneros por manera sorprendente. Bebieron realmente el espíritu popular. Por él se distinguen al punto las poesías de inspiración gallega de las eruditas a la provenzal, enteramente cultas. Y ese espíritu es el mismo de la lírica popular castellana. Dificultoso es deslindar en qué consiste y aprisionar con palabras lo que por inmaterial no da asidero y se evapora al pretender cogerlo. Es un vaho impalpable que brota de esas poesías gallegas y castellanas, que las envuelve y lo respiramos y como que nos embriaga. Tal es el espíritu poético. Acaso podrá cifrarse en tres cualidades: la sinceridad, la delicadeza, la sensibilidad. *Sinceras,* que no llevan intención ajena a la expresión del sentimiento, intento y objeto del lirismo; que no huelen a nada de afectado, de literario, de libresco, de eru-

dito, de interés o vanagloria propia del autor; en suma, que son todo verdad. La verdad encanta y el embuste da en rostro. Sinceras son nuestras poesías populares y lo fuercn las gallegas, pues fácilmente apartamos en las de los cancioneros lo postizo, que les añadieron los poetas cortesanos. *Delicadas* en la expresión, que frases y palabras ajustan y entallan a la idea como si con ella se hubieran nacido, sin faltar ni sobrar, sin menguas ni floripondios, como casta vestidura lo más delgada y sutil, que deje tran parentar la idea llevando los ojos a ella sin detenerlos en su propio tejido, hechura ni pliegues. Cuanto más natural, sencilla y vaporosa sea la forma, menos llamativa, de menor grosor material o brillantez sobrepuesta, tanto más limpia y transparentemente dejará ver el fondo. *Sensibles* llamo las poesías cuajadas de sentimiento, que sean puro sentimiento, el alma afectiva toda entera, que afuera sale, expresándose mediante el lenguaje y las ideas, que son las que inmediatamente el lenguaje expresa. Este es el fondo de la poesía lírica, como la delicadeza expresiva es su forma y la sinceridad es la verdad y realidad del lirismo, sin pegotes ni embustes. El sentimiento que arraiga en lo más hondo del alma del cantor tocará a las raíces del alma del pueblo todo entero, de la raza, y así el lirismo puro no puede tener otro autor que el mismo pueblo, tiene que ser popular. La hondura de sentimiento está bien de manifiesto tanto en la lírica gallega como en la popular castellana. Esto no hay que probarlo, es cosa que se siente o no se siente al leer las poesías.

Por ejemplo:

Zagala, di ¿qué harás
en viendo que soy partido?

—Zagal mío, quererte más
que en mi vida te he querido.

Véante mis ojos
y muérame luego,
dulce amor mío,
lo que yo más quiero.

Bien sé, Gila, que adoquiera
quien te quiera hallarás:
bien hallarás quien te quiera,
mas no quien te quiera más.

Declaraciones de amor tan hondamente sentidas como éstas no sé yo que se hallen en literatura alguna, ni tan delicadas y sencillas en la expresión, ni tan sinceras y henchidas de verdad; pero si en alguna se halla algo parecido, es en la lírica gallega, aun retocadas y embadurnadas con las cortesanías de los poetas de los cancioneros.

Resumiendo, la poesía gallega de los cancioneros es obra culta de los poetas allí nombrados; pero ofrece una maravillosa fusión, artística e ingeniosamente hecha y muy sabrosa, de elementos populares y cortesanos. Populares cuanto a la forma son la repetición y el paralelismo y acaso el estribillo, cuanto al fondo los asuntos y el ser mujeres las que cantan y sobre todo cuanto al espíritu no poco de la sinceridad, delicadeza y sensibilidad propias del lirismo popular.

¿Hubo comunicación entre la lírica popular gallega y la popular castellana? Rotundamente acaso no pueda negarse; pero, en general, paréceme que no la hubo. ¿Hemos de juzgar de entonces por lo que hoy pasa? Hoy no se da tal comunicación entre las dos líricas, como no se da entre las tonadas regiona-

les. En toda España se oyen tonadas asturianas, andaluzas aragonesas; pero no se confunden y se oyen cantadas cada una por los de su tierra. Esta especie de comunicación acaso también se diera entonces, en mucho menor grado, sin embargo, por vivir entonces más aisladas las regiones. De todos modos esa comunicación no llega a fusión, es puramente geográfica, quiero decir que se canta en una tierra lo que es propio de otra, pero sin dejar de ser lo que es. No se comunican tonadas andaluzas con aragonesas ni se mezclan lo más mínimo y menos cantares de otra habla. ¿Cómo explicar, entonces, el hecho siguiente? Hay poesías castellanas como ésta:

Cuando salieres, alba galana,
cuando salieres, alba.
Cuando sale el alba
resplandece el día,
con el alegría
creció el amore,
el amore, galana,
cuando salieres, alba.
Cuando sale el alba
resplandece el sol,
con el alegría
creció el amore,
el amore, galana,
cuando salieres, alba.

Son dos coplas paralelísticas que sólo se diferencian en una palabra de los segundos versos:

resplandece *el día* resplandece *el sol.*

Todo lo demás es pura repetición. ¿No se parece esto al sistema culto galaicoportugués? Y sin embargo, esta poesía no pudo inspirarse en las de los cancioneros a no ser que digamos que es del siglo XIV,

cuando las de los cancioneros se componían. Yo creo que todo lo más es del siglo XV. Hállase en el ms. 3913 de la Bibl. Nac., del siglo XVII. Si se analiza bien, se verá que ese paralelismo y repetición no vienen de los cancioneros. Hay villancico inicial, que no lo hay en ellos, y, a ser imitación de ellos, no lo habría. No se encadena cada copla con la anterior llevando al segundo verso de la primera el primero de la segunda, porque no hay más que dos coplas. Estas son más largas que las de los cancioneros. Luego no están tomados de ellos el paralelismo y la repetición. ¿Se tomarían de la lírica popular gallega? Nada obstaría a mi opinión de que estos elementos se hallaban en ella. Pero acaso no tenga que ver con ella y que sea puramente castellana, un caso de tantos de villancico con coplas y estribillo, en que juegan mucho esos elementos.

La poesía *Al alba venid, buen amigo* (t. III, 1544) hanla tenido autores portugueses por traducción o calco de alguna poesía galaicoportuguesa. No se halla el original en los cancioneros y el parecido de su sistema se debe a lo mismo que en la poesía anterior, a ser comunes elementos de Galicia y Castilla el paralelismo, la repetición y aun el cruce de coplas de dos coros. Pero ese cruce de la poesía anterior no se halla en esta otra. Fuera del villancico inicial, que nunca se halla en el sistema de los cancioneros, la segunda copla es igual a la primera menos en el final, rimas *-ía*, *-aa*. Pero, según el sistema de los cancioneros, el primer verso de la tercera copla debía ser igual al segundo de la primera y no lo es:

Venid a la luz de día · venid al alba del día.

En cambio el primero de la cuarta copla es igual al segundo de la segunda, según el sistema de los cancioneros:

Venid a la luz del alba.

Esa diferencia y el villancico inicial van contra el sistema galaicoportugués. Esta poesía entra, pues, como la otra, dentro del sistema castellano, en el cual juegan esos elementos comunes a la popular gallega y juegan con gran libertad, no con el sistema cerrado de los cancioneros. La contraposición de dos coplas paralelísticas se halla en otros muchos cantares y aun refranes castellanos:

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta.

1.ª

Y los dos *amados*
idos se son, *idos*
so los verdes *pinos,*
so la mimbrereta,
mimbrera, amigo.

2.ª

Y los dos *amados*
idos se son *ambos*
so los verdes *prados,*
so la mimbrereta.

Sólo hay en la segunda copla diferencia paralelística. Pero hay villancico inicial y el estribillo de la primera copla difiere del de la segunda. No hay, pues, calco del sistema cerrado de los cancioneros y sólo sí juego de los elementos galaicocastellanos. Véanse otros casos en *Rodrigo Martínez* y en *Por vos mal me viene* (*Villanc. con copl. y estr.*).

En la *Vida de Santa Oria,* por Berceo, léese este epitafio:

So esta piedra que vedes—yace el cuerpo de Santa Oria.
e el de su madre Amunna—fembra de buena memoria:

fueron de gran abstinencia en—esta vida transitoria,
porqué son con los ángeles—las sus almas en gloria.

Este epitafio, traducido del texto latino probablemente por Berceo, también pertenece en el tono a la poesía popular. Claro se ve por el uso de la sinalefa junto con el del hiato, ya que en sus poesias cultas siempre admite el hiato Berceo y no hace sinalefa. Además los versos son octosílabos, cuando todos sus demás versos cultos son alejandrinos. Es un tetrástrofo monorrimo de versos de diez y seis sílabas, considerando cada octosílabo como hemistiquio, por imitar con los octosílabos populares el tetrástrofo alejandrino o cuaderna vía de la poesía culta. Un siglo o poco más después hallamos en el mismo metro traducido el *Libro de miseria de omne,* del Papa Inocencio III, que ha publicado (Santander, 1920) Miguel Artigas, bibliotecario de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo. Véase la primera copla:

Todos los que vos preciades—venit a seer comigo,
mas vos preciaredes sienpre,—si oyerdes lo que digo.
El que bien lo retoviere—a Dios abrá por amigo,
ca sabrá dexar abolezas—muchas que trae consigo.

El combinar los octosílabos de esta manera débese, sin duda, a la moda culta de la cuaderna vía; pero el octosílabo era el verso popular de la epopeya castellana.

En el mismo siglo XIII se hizo el epitafio, en octavas y cuartetas, del célebre alguacil de Toledo don Fernán Gudiel, que copiado de la *Paleografía española,* de Terreros (1758), dice así (pág. 67):

Aquí jaz don Fernan Gudiel,
mui onrrado cavallero,
aguazil fué de Toledo

a todos muy derechurero,
cavallero muy fidalgo,
muy ardit e esforzado
e mui fazedor de algo,
muy cortés, bien razonado:
sirvió bien a Jhesu Xristo
e a Santa María
e al Rey e a Toledo
de noche e de día.
Pater noster por su alma
con el Ave María
digamos, que la reciban
con la su conpañía.

"E finó xxv días de julio, era mil CCCXVI" (año 1278, reinando don Alfonso *el Sabio*). Toda esta poesía, popular es, y en el metro más nacional u octosílabo, y toda ella del siglo XIII. Del mismo siglo es el *Libro de Alixandre,* y probablemente de Berceo, donde se alude a Mayas, a cantos de mayo y primavera, en que se cantaba el amor y las flores (c. 2395):

Sedie el mes de mayo coronado de flores,
afeitando los campos de diversas colores,
organeando las mayas e cantando d'amores,
espigando las mieses que sembran labradores.

IV

EL SIGLO XIV. RELACIONES CON PORTUGAL

Vengamos al siglo XIV. Por los años 1300 predicaba al pueblo andaluz San Pedro Pascual en castellano, y en sus prédicas habla de *cantiones amorum*, según el texto latino (*Opera*, 1636, I, pág. 3); esto es, de *canciones amorosas*. Que si alguien se empeña en sostener y creer que las tales canciones amorosas las cantaba el pueblo andaluz en portugués o en gallego, le dejaremos que se saboree a todo su talante con tan extravagante creencia.

En la primera mitad de aquel siglo compuso Alfonso XI el siguiente cantar, conservado en el *Cancionero del Vaticano*, y que copiado como se halla en el *Cancioneirinho de Trovas antigas*, Viena, 1870, mudada la ortografía, dice así:

En un tiempo cogí flores
del muy noble paraíso.
cuitado de mis amores
e del su fremoso riso
e sempre vivo en dolores
e ya l'non puedo sofrir:
¡mais mi valera la muerte
que en el mundo vivir!
Yo con cuidado de amores
vo lo vengo ora dicer,
que es aquesta mi señora,

que muicho deseio haber.
En el tiempo en que solía
yo coger d'aquestas flores,
d'ál cuidado non había
desque vi los sus amores
e no sé per cuál ventura
me vino end'a fallir,
si lo hiz'el mi pecado,
si lo hiz'el maldecir.
Yo cun cuidado d'amores
vo lo vengo ora dicer,
que es aquesta mi señora,
que muicho deseio haber.
Non creades, mi señora,
el maldicer de las gentes,
ca la muerte m'es llegada,
si en ello parardes mientes:
¡ay, señora, noble rosa,
merced vos vengo pedir,
atended a mi dolor
e non me dejéis morir!
Yo con cuidado, etc.
Yo cogía flor d'as frores
de que tú coger solías,
cuitado de mis amores,
bien sé lo que tú querías:
Dios lo pueste por tal guía,
que te lo pueda hacer,
ante quisiera mi muerte
que t'asistir a morer.
Yo con cuidado d'amores
vo lo vengo ora dicer,
que es aquesta mi señora
que mucho deseio haber.

Esta poesía está en castellano y no difiere, cuanto al lenguaje, de las poesías de Juan Ruiz ni de las de la *Crónica Troyana* de aquella época. Según Menéndez y Pelayo,

"aparece plagada de galleguismos; no tanto, según entendemos, por negligencia del copista, cuanto porque la lengua lírica castellana no había soltado todavía los andadores de la infancia y apenas comenzaba a emanciparse del gallego, fondo primitivo y común del lirismo portugués y castellano."

Esta doctrina se debe a la creencia que tuvo Menéndez y Pelayo de que la única lírica que hubo en Castilla fué la galaicoportuguesa. No hay tal infancia ni emancipación. Las poesías de Juan Ruiz y las de la *Crónica Troyana* prueban que en Castilla había ya una lírica culta muy desenvuelta y de rica técnica. Ni con esto tendría que ver el lenguaje de esta canción, porque las dichas poesías no tienen galleguismo alguno. Pero aun esta canción no está *plagada de galleguismo;* apenas hay más que variantes gráficas, debidas a ser copia hecha por el galaicoportugués que copiló el cancionero. *Frores* dice una vez y *flores* dice varias veces, y *flor,* no *froles* ni *frol;* *frores* se halla a veces escrito en el castellano de aquella época, y hasta el siglo XVI. Del tiempo aquel era la confusión de verbos en *-er, -ir, decir* y *dicer, morir* y *morer.* En galaicoportugués no se decía *señora,* sino *señor* para el femenino. *Fremoso* es trasposición de *fermoso,* y sin ir a Galicia se decía por entonces, según hallamos escrito. No hay ni un solo galleguismo en la composición; está toda ella en el castellano corriente de aquel tiempo. Por ser obra del Rey de Castilla tuvo cabida en el *Cancionero del Vaticano;* pero pertenece a la lírica castellana, no sólo por el lenguaje, sino por el sistema poético. Como la lírica popular castellana, tiene villancico, coplas y estribillo, cosa que no se halla en ninguna otra composición de aquel *Cancionero.* Y es de notar que los versos son octosílabos, con la

libertad de la lírica del pueblo y sin atenerse a los cánones galaicoportugueses, como octosílabos de la misma clase son la mayor parte de los versos vistos hasta aquí, por ser los más conformes al idioma.

Octosílabos, y en cuartetas tan acabadas como puedan hoy hacerse, los hemos visto en el siglo XIII, y en el XIV hállanse en *El Conde Lucanor,* de don Juan Manuel, como la cuarteta que ya citó Argote de Molina en su edición de aquella obra para probar lo que aquí pretendemos probar:

Si por el vicio y holgura
la buena fama perdemos,
la vida muy poco dura,
denostados fincaremos.

En el *Libro de los castigos,* del mismo autor, tenemos esta otra:

Por el dicho de las gentes
sol que non sea a mal,
a la pro tened las mientes
e non hagades ende ál.

La misma cuarteta se repite en *El Conde Lucanor,* donde se lee esta otra:

Al que mucho ayudares
e non se lo gradeciere
menos ayuda habrás
desque a gran honra subiere.

Hay otros muchos pareados de toda clase de pies y que recuerdan los refranes, y entre ellos el refrán:

Quien bien se siede
non se lieve.

Todo ello poesía castellana es, y no galaicoportuguesa, y poesía popular más bien que no erudita,

pues remeda los refranes y no está en la cuaderna vía de los eruditos de entonces. Hasta hay endecasílabos castellanos:

Si con rebato gran cosa hicierdes,
ten que es a drecho, si te arrepintierdes.

En redondillas octosílabas consérvase escrito todo el *Poema de Alfonso XI,* hecho casi a raíz de los acontecimientos, y de metro y entonación popular. En él se habla de los festejos que en Burgos se hicieron en la coronación de aquel Rey el año 1331. Véase este trozo (400):

Ricas dueñas hacían danza
a muy gran placer cantando.
E íbanles respondiendo
doncellas de gran altura,
el buen rey ennobleciendo,
señor de buena ventura.
Cantando a gran sabor
decían en su cantar:
—Loado el gran Señor
que tan buen rey nos fué dar.
Rey alto, de gran nobleza,
señor real, entendido,
Castilla cobró alteza
el día que fué nacido.
Noble escudo sin pavor,
Dios mantenga la su vida,
e casó con reina mejor,
que en el mundo fué nacida.
Señora non saben tal,
honesta, bienpareciente
e nació en Portugal,
en el cabo del poniente.
Estas palabras decían
doncellas en sus cantares,
los estormentos tañían

por las Huelgas los jograles.
El laúd iban teñiendo,
estormento halaguero,
la vihuela tañiendo,
el rabé con el salterio.
La guitarra serranista,
estromento con razón,
la exabeba morisca
allá en medio canón.
La gaita, que es sotil,
con que todos placer han,
otros estromentos mil
con la harpa de don Tristan.
Que da los puntos doblados,
con que halaga el lozano
e todos los enamorados
en el tiempo del verano.
Allí, cuando vienen las flores
e los árboles dan fruto,
los leales amadores
este tiempo precian mucho.
Así como el mes de mayo,
cuando el ruiseñor canta,
responde el papagayo
de la muy hermosa planta.
La calandra del otra parte,
del muy hermoso rosal,
el tordo que departe
el amor que mucho val.

En este notable trozo no hay cosa que indique que no había aún la lírica castellana "soltado los andadores de la infancia y comenzado apenas a emanciparse del gallego", como dijo Menéndez y Pelayo; todo es castellano limpio, el lenguaje y la versificación. Esto sucedía en los tiempos en que florecía con mayor pujanza la lírica galaicoportuguesa, en la época de su mayor esplendor, que fué en vida del rey

don Dioniz de Portugal (1279-1325). El Conde de Barcellos legó en su testamento (1350) a Alfonso XI su *Libro das Cantigas,* vasto caudal de poesías recogidas, según Theophilo Braga, desde 1330 hasta 1350, en Portugal, en León, en Galicia y en Castilla, núcleo principal, hoy perdido, del *Cancionero del Vaticano,* según el mismo autor. Ahora bien; esto que, según el *Poema*, se cantaba en Burgos, no tiene nada que ver con esa poesía galaicoportuguesa. El *Poema* es obra culta; pero hecha en versos y coplas del arte popular, y en él se cuenta la gran fiesta que en Burgos se hizo a Alfonso XI cuando su coronación. Lo que allí se cantó pertenece a la lírica popular castellana, y es como una repetición de lo que se escribió en la *Crónica de Alfonso VII* haberse cantado a principios del siglo XII en Toledo. Bien se ve que tenía en Castilla hondas y viejas raíces esto de cantar en festejos públicos. Ni entonces en Toledo ni ahora en Burgos hay nada galaicoportugués, sino cantares castellanos populares, acompañados de populares instrumentos.

Y a propósito de "la harpa de don Tristán", tipo del enamorado, nos trae el *Poema* un verdadero cantar lírico de "los enamorados, en el tiempo del verano", esto es, un cantar de primavera, como aquel, entre otros posteriores, tan popular y conocido (véase en la *Floresta*):

Por el mes era de mayo
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor.

En uno y otro se habla del verano (primavera), de

enamorados, del ruiseñor y de la calandria. Sin duda era antiquísimo el cantar de primavera entre enamorados, cuyo dechado es aquí Tristán de Leonís, el de los libros de caballerías, como lo es en el Arcipreste de Hita.

Quede, pues, bien asentado que en la época del mayor florecimiento de la poesía galaicoportuguesa, cuando hasta los cortesanos de Castilla cantaban en aquel idioma. cantábase no menos en Castilla otra lírica popular, enteramente castellana, la misma que se había ya cantado en tiempos de Alfonso VII, esto es, antes de nacer la poesía galaicoportuguesa.

Otro tanto sacamos de Juan Ruiz, el cual componía hacia 1330 todo linaje de coplas para el pueblo, para pordioseros y estudiantes, hasta para moras, y nos dejó muestras de todas ellas, así como de los *Gozos* que hacía para cantar en las iglesias, de *trobas cazurras* y de hermosísimas serranillas (c. 1514):

Cantares hiz' algunos, de los que dicen los ciegos
e para escolares, que andan nocharniegos
e para otros muchos por puertas andariegos,
cazurros e de burlas: non cabrian en diez pliegos.

Y tales cantares no los hacía en gallego el Arcipreste, sino en castellano. No hay para qué discutirlo, puesto que en castellano están los que nos quiso conservar en su *Libro de Buen Amor* o por lo menos que se copiaron en uno de los códices (véase la edición de Cejador, t. II, pág. 259, nota, y los cantares en el texto). No puede darse prueba más cierta de que había en la primera mitad del siglo XIV poesía popular castellana, cabalmente cuando la galaicoportuguesa estaba en todo su apogeo, y cuando dicen que en Castilla no cantaba el pueblo más que en galaicoportugués. Y las poesías populares del Arci-

preste están en variedad de metros cortos y en coplas de gran riqueza técnica, sobre todo en octosílabos. La composición para *escolares* pordioseros; esto es, para estudiantes de la sopa, que comienza en la copla 1650, es de la clase de *Villancico con coplas,* y según el sistema monorrimo:

> *Señores, dad al escolar*
> *que vos vieme demandar.*
> Dad limosna e ración:
> haré por vos oración,
> que Dios vos dé salvación:
> quered por Dios a mi dar, etc.

A la misma clase pertenecen los versos *Del Ave María* (copla 1661), la *Cántica de loores de Santa María* (c. 1673), la otra del mismo título (c. 1684) y las serranillas. No tenemos composición suya de la clase de *Villancico con coplas y estribillo;* pero luego veremos una de aquella época.

Los *Gozos* de Nuestra Señora:

> O Maria,
> luz del dia
> tu me guia
> todavia,

dice el códice G, escrito en 1389, que se han de cantar conforme a la tonada popular:

> Cuando los lobos preso lo an
> a don Juan en el campo.

Luego villancicos populares había. Y los gozos eran cosa popular, y así ofrecen muchas variantes en los códices.

En otro lugar (copla 1229) trae Juan Ruiz el comienzo de un cantar arábigo que se cantaba con rabel:

El rabé gritador con la su alta nota:
¡Calbi, garabi! va tañiendo la su nota.

En mi edición del *Libro de buen amor*, comentando este lugar (copla 1229), dije que ese *¡Calbi garabi!*, que en arábigo suena *Mi corazón es corazón de árabe*, es el comienzo de una tonada arábiga que trae Salinas (*De Musica*, Salamanca, 1592, pág. 339), hablando del metro compuesto de "crético et trocheo", y dice así:

"Cuius cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissima solebant esse, a mauris, ut reor, accepta, nam verbis etiam Arabicis canitur: *Calvi vi calvi, Calvi aravi.* Cantum talis est:

Rey don Alfonso, rey mi señor."

Y pone la música de este cantar y baile popular, tan viejo que ya daba en rostro, y originó la frase: *No lo estimo en el baile del rey don Alonso*, que trae Correas (*Vocabulario*, pág. 22); y otros, como Pedro Vallés: *No lo estimo en un baile del rey don Alonso ni en un cantar vizcaíno.* Tenemos, pues, la música de este viejo cantar conservada por Salinas, la letra castellana conservada por Salinas y otros, y la letra arábiga conservada por Juan Ruiz [1]. Bailábase todavía en el siglo XVI. Tan antiguas como esta tonada y letra *Rey don Alonso, rey mi señor*, debemos suponer otros cantares con sus tonadas, que traen Salinas, Horozco, Correas, etc., como viejos, y otros conocidos desde el siglo XV. Este cantar arábigo fué tan popular entre castellanos y aun portugueses, como

1 Si Ribera hubiera leído mi edición del *Arcipreste* se hubiera ahorrado varias cuestiones acerca de esta y otras frases y de los instrumentos allí comentados (Ribera, *La Música de las Cantigas*, págs. 82-85).

lo muestra el ama de la comedia *Rubena* (esc. 3), de Gil Vicente, a la cual pregunta la hechicera:

"¿E qué cantigas cantáis?"

Y ella responde:

"*A Criancinha despida*
Eu me sam dona Giralda
E tamben *Valme Lianor*
E *De pena matais, amor*
E *En Paris estaba Don Alda,*
Dime tu, señora, di,
Vámonos, dijo mi tio,
E *Llevadme por el rio*
E tambén *Calbi arabi*
E Levanteme un dia
lunes de mañana...

El texto dice erradamente *Calbi ora bi.* El villancico *Rey don Alfonso* es del tiempo del Arcipreste; esto es, de Alfonso XI, a quien alude, y se cantó, como se ve, con la misma tonada que el cantar arábigo *Calbi garabi.* Que hubiera comunicación entre la música arábiga y la castellana lo vemos aquí y en otros lugares de Juan Ruiz, que trata de instrumentos arábigos y de cómo les acomoda tal o cuál manera de cantar castellano.

Desde la copla 1225, donde se trata de como "dueñas e joglares salieron a recebir a don Amor", tenemos otra vez el cantar de primavera, de los enamorados, tan tradicional, como hemos visto por el *Poema de Alfonso XI,* y se repite lo de *enamorados, calandrias* y *ruiseñores*:

Día era muy santo de la Pascua mayor:
el sol salía muy claro e de noble color;
los homes e las aves e toda noble flor,
todos van recebir cantando al Amor.

Recíbenle las aves, gayos e *ruiseñores.*
calandrias, papagayos mayores e menores,
dan cantos placenteros e de dulces sabores:
más alegría hazen los que son más menores.
Recíbenle los árboles con ramos e con flores
de diviersas maneras, de hermosas colores,
recíbenle los homes e dueñas con amores;
con muchos instrumentos salen los atabores.

Y continúa enumerando todos los instrumentos músicos que vimos en el *Poema* citado, con otros muchos, que en mi comentario explico largamente. Mienta además (copla 1232) un motete y chanzoneta popular. *¡Hadedur'albardana,* y nombres de bailes.

El *Libro de buen amor* está compuesto en el metro de los eruditos, en la cuaderna vía, y en alejandrinos, aun cuando entremete el autor muchos octosílabos, conforme a la versificación popular. Pero populares son los cantares y en rica variedad de metros cortos y extraordinaria abundancia de combinaciones en las coplas. Ciego es menester ser para no ver en el *Libro de buen amor* que había en Castilla, a principios del siglo XIV, una gran lírica popular y otra no menos abundante, cultivada por poetas cultos, a quienes el Arcipreste dice va dar muestras de metrificación.

Merecen especial mención y estudio las serranillas de Juan Ruiz, no sólo por ser las más antiguas que conocemos y el dechado del género, sino precisamente porque prueban que antes de él hubo cantares populares serranos. Efectivamente, estas serranillas se fundan en villancicos populares antiquísimos, que son cantares de camino por la sierra, y se cifran en el conocidísimo:

Salteóme una serrana
junto al pié de la cabaña.

Otros varios hay en la *Floresta.* Antiquísima debe

de ser la tradición de la *serrana de la Vera,* que dió pie a las comedias de Lope, Tirso, Vélez de Guevara, y sobre la cual siempre se cantaron romances, como los copiados en la *Floresta* (t. II, núms. 1275 y 1276), que conoce el lector. El tipo de aquella moza cerril y terrible es verdaderamente salvaje y propio de edades más que bárbaras, muy antiguo, por consiguiente. Y es el mismo que describe Juan Ruiz. Vive en los puertos de la sierra; ayuda al caminante sirviéndole de guía por su tanto y regalos que pide, a manera de portazgo y hasta carga con él sobre sus robustos hombros en los malos pasos, le lleva a su choza, le da fuego y cena y poco a poco se enzarza con él en discusiones amorosas y *lucha* o pasa con él la noche. Si no la trata como ella desea, es hembra terrible, que lanza dardos hechos de pedernal y chasquea su honda. Todo nos lleva a tiempos harto añejos. Acaso en su origen fué alguna institución caritativa propia de la mujer, como la de los monjes de San Bernardo con sus perros entre las nieves de los Alpes, para encaminar y salvar a los caminantes. El dardo de pedernal, propio de los tiempos prehistóricos, indicio parece de cosa todavía más vieja. El Arcipreste, o acaso otros antes de él, tomó pie de los cantares populares serraniegos y compuso los que él llama *canticas de serrana,* de donde después dijeron *serranillas,* buscando sobre todo el contraste entre la delicadeza femenina y la dureza del vivir montaraz, con la brutalidad física y moral que trae consigo; en- la belleza de las serranas, su lozanía fresca y sencilla y lo salvaje del cuadro. De aquí que pinte serranas hermosas y a la par feos monstruos, que le sugiere ya el espíritu de parodia irónica, ya la misma realidad, que tanto contrasta con lo que fantaseamos acerca de la sierra. La serrana que pinta Juan Ruiz es, en

una palabra, la hembra que vive en el medio salvaje y rudo de la naturaleza, con todas las cualidades y pasiones, tal como brotan y sin disfraz. De aquí el realismo vivo de sus escenas: el amor y la crueldad, la natural belleza femenina y la deformación y fealdad, efecto de tan áspero vivir; el interés espoleado por la necesidad y la compasión femenina, la altivez pudorosa y la lujuria desvergonzada, la suspicacia y el candor, todo anda revuelto en la serrana y todo es natural en ella. Esto y el mismo nombre de *cantica de serrana* o *serranilla* nos dicen que no tiene aquí nada que hacer la *pastorela* francesa, provenzal o gallega. En la francesa, es una *pastora* y no serrana, la que se anda *por los prados* y no por sierra, *cantando amores* o *tejiendo guirnaldas* y no con honda y pedrero. La encuentra un caballero montado en su caballo, que es el mismo poeta; la *requiere de amores* y no le ruega le saque de atolladeros en lo fragoso de la sierra. Y todo ello pasa en *la dulce primavera,* no en el invierno helado. Así son todas las pastorelas, como dice A. Jeanroy (*Les origines de la poésie lyrique en France,* París, 1904, pág. 2), y en el final todas muestran, con pocas variantes en la manera de acabar, el odio al villano, la fanfarronería del narrador que alardea de fáciles conquistas; la división de clases, en fin, propia de la sociedad francesa. Esta pastoral es aristocrática de todo punto y hecha por ciudadanos cultos. La pastorela provenzal es más aristocrática todavía; "sus pastores y pastoras son villanos de ópera cómica"; "los poetas provenzales guardan el recuerdo de sus damas hasta entre los pastores, ya para mostrarles su fidelidad, ya para vengarse de sus desdenes", al entretenerse con las pastoras. La partorela francesa, según el mismo autor, es de origen provenzal y la provenzal fué lo

que casi siempre fué la poesía pastoral (esto es, la culta): "pasatiempo de sociedades elegantes que descansan del hastio urbano revistiendo este disfraz pastoril agradable. Así son las sociedades menos sencillas las que se entretienen jugando más a gusto a este pastoreo".

Nada de esto se trasluce en Juan Ruiz; sus *Canticas de serranas* estan inspiradas en villancicos serraniegos y de caminantes y en la realidad de las mozas del Guadarrama, vistas como ellas eran en el real vivir de la sierra. Santillana a este fondo tradicional añade elementos provenzales en la manera de ver el asunto como un aristócrata, que no olvida su dama y en la blandura refinada del decir. Su mérito está en la sensibilidad y en la gracia del poeta que narra, más que en lo vivo, real y recio de la escena. Son más cultas y mucho menos populares que las de Juan Ruiz. La pastorela galaicoportuguesa no es más que una sombra, apenas abocetada, de la provenzal.

CANTICA DE SERRANA

Cerca de Tablada,
la sierra pasada,
halléme con Alda
a la madrugada.
Encima del puerto
cuidéme ser muerto
de nieve e de frío
e de ese rucío
e de gran helada.
Ya a la decida [1]
di una corrida:
hallé una serrana

[1] Bajada.

hermosa, lozana
e bien colorada.
Díjele yo a ella:
"Homíllome, bella."
Diz: "Tú, que bien corres,
aquí non te engorres [2],
anda tu jornada."
Yo l'dij' "Frio tengo
e por eso vengo
a vos, hermosura:
quered, por mesura,
hoy darme posada."
Díjome la moza:
"Pariente, mi choza
el que en ella posa
comigo desposa
e dame soldada."
Yo l'dije: "De grado:
mas yo só casado
aquí en Herreros;
mas de mis dineros
darvos he, amada."
Diz: "Vente comigo."
Levóme consigo:
dióme buena lumbre,
como era costumbre
de sierra nevada.
Diom' pan de centeno
tiznado, moreno;
dióme vino malo,
agrillo e ralo,
e carne salada.
Diom' queso de cabras.
Diz: "Hidalgo, abras
ese blazo, toma
un canto de soma,

1 Detenerse.

que tengo guardada."
  Diz: "Huésped, almuerza
e bebe e esfuerza,
caliéntate e paga:
de mal no se te haga
hasta la tornada.
  Quien donas me diere,
cuales yo pediere,
habrá buena cena
e lichiga [1] buena,
que no l'cueste nada."
  "Vos, que eso decides,
¿por qué non pedides
la cosa certera?"
Ella diz: "¡Maguera!
¿si me será dada?
  Pues dame una cinta
bermeja, bien tinta,
e buena camisa,
hecha a mi guisa,
con su collarada.
  Dame buenas sartas
de estaño e hartas
e dame halía
de buena valía,
pelleja delgada.
  Dame buena toca,
listada de cota
e dame zapatas
bermejas, bien altas,
de pieza labrada.
  Con aquestas joyas,
quiero que lo oyas,
serás bien venido:
serás mi marido
e yo tu velada."

---

1 Cama.

"Serrana, señora,
tanto algo agora
non traj' por ventura;
haré fiadura
para la tornada."
Díjome la feda:
"Do no hay moneda,
non hay merchandía
nin hay tan buen día
nin cara pagada.
Non hay mercadero
bueno sin dinero
e yo non me pago
del que non da algo
nin le do posada.
Nunca de homenaje
pagan hostalaje:
por dineros hace
home cuanto 'l place:
cosa es probada."

JUAN RUIZ.

El sistema, con cabeza con la cual rima el último verso de todas las coplas, es el de Abencuzmán y de los primeros poetas provenzales; aunque éstos, en vez de a la cabeza, ponían al fin el estribillo.

Hay en la Biblioteca Nacional una versión al castellano (ms. 10146) de la *Crónica Troyana,* que parece anterior a la anónima de 1350, aunque la copia sea de fines del siglo XIV. Su antigüedad se saca de palabras y frases, sobre todo en la descripción de la sexta batalla y de las modificaciones que hizo el autor de la copia, modernizando palabras y dividiendo mal los versos. Son harto notables algunos largos trozos líricos, "peregrinas joyas del parnaso español", como los llamó Amador de los Ríos, ya por la variada y suelta versificación, ya por la sinceridad del

sentir; ya, sobre todo, por el movimiento, calor y vida. Los metros son populares y popular la manera desembarazada y libre de la versificación. Tradujo de ellos Amador de los Ríos el de la profecía de Casandra (tomo IV, 350), y todos juntos Paz y Melia en *Revue Hispanique* (año 1899); pero son de tal importancia, que voy a copiar los principales del códice mismo, dividiendo bien los versos, supliendo faltas entre corchetes y empleando la fotografía moderna.

"Como Anquiles hacía muy gran duelo e se mesaba por el rey Patroclo su cormano, como quier que todos los griegos hobiesen muy gran tristeza e gran coita e heciesen muy grandes llantos.

Los unos por sus cormanos,
por amigos, por hermanos,
los otros por sus parientes,
que veían todos quemados
e los polvos soterrados
en tierras de extrañas gentes,
Anquiles, cosa certera,
por el Patroclo, el que era
un amor con él contado,
porque se amaron mucho,
a estado es aducho
de morir el malhadado.
Ca pues non lo veía vivo,
hacía llanto muy esquivo,
teníase por cofondudo [1]
muy gravemientre lloraba
su cabeza quebrantaba
mil veces en el escudo.
Toda su fruente rompía,

---

1 *Confondido* en el códice, modernización; ha de consonantar con *escudo*.

lloraba fuerte e decía:
¡ay Patroclo, ay amigo,
comigo quien cuidaría
que muerte nos pararía
de no vevir vos [comigo]
  siempre, mientre hi veviese
e que luego non moriese
yo cuando a vos viese muerto!
Mucho me hobo gran despecho
quien aqueste mal me hobo hecho
e por Dios hizo gran tuerto.
  Ca, si yo mal le heciera,
en mí mesmo se debiera
vengar ahí, señor cormano;
mas ¡ay mezquino! ¿qué digo?
ca yo vos maté, amigo,
yo mesmo con la mi mano.
  Yo vos maté, bien lo veo:
porque non salí al torneo
vos envié [grande] muerte.
Si yo cabe vos estodiera,
este mal non me veniera
nin esta coita tan fuerte.
  Que así vos amparara,
amigo, que non osara
[ninguno] hacervos daño:
mas finqué como alevoso
[e por] ende perdido só
[deste] quebranto tamaño.
....
....

fincaré desamparado,
noche e día lloraré,
nunca jamás ál haré,
amigo, por mi pecado.
  Nunca haberé compañero
rey nin duc nin caballero
nin haberé jamás compaña

con otro amigo ninguno,
pues non morimos en uno
en esta guerra tamaña.
Nunca haberé alegría
en toda la vida mía;
mas quiero haber por fuero,
por haber e por tesoro
siempre lágrimas e lloro:
¡ay Dios, cómo non [me] muero!
Amigo, ¿cómo me dejastes,
ca vos siempre me amastes
más que a vos mesmo sin falla?
Por mi mal es la mi vida,
por mi mal fué venida,
señor, aquesta batalla.
¿Qué será de mí, mezquino?
¡tan a so hora me vino
coita de tan fiera guisa!
¡Grecia fuese despobrada,
Troya toda fuese quemada
e tornada en ceniza!
¡Ay señor, qué compañero,
qué leal e qué guerrero,
que he yo en vos perdudo! [1]
¡Qué ardit e qué esforzado,
qué franco e qué enseñado
e qué manso e qué sesudo!
Don Héctor sepa, si quiere [2],
señor, que, si yo veviere,
que de lanza o de espada
o él a mí matará:
muy bien se vengará
la muerte que vos ha dada [3].
Cuando a vos descendíe
e las armas vos queríe

1 *Perdido* con el códice.
2 En el códice: *que sepa sy quisiere.*
3 *Dado,* en el códice.

despojar, si él podiese,
la mi ventura ¿qué hobo
comigo, que me detovo
que non hi fuese nin lo viese?
Ca, se yo me hí acercara,
caramente lo comprara
e non fuera ende reyendo
el vil, malo e lijoso,
que se mostró codicioso [1]
las vuestras armas queriendo.
¡Can rabioso que había!
¡lobo malo! ¡non le complía
de que vos había ya muerto!
Mas de tanto só seguro,
bien lo digo e bien lo juro,
que comprarlo ha este tuerto.
E non por Dios el señero;
mas mucho buen caballero
de Troya, ca más de ciento
mataré yo e más de mil
por aquel malo e vil
lobo rabioso hambriento.
E non será tan armado
que non sea bien probado
de mi lanza, bien vos digo
e mostrarvos he ya cuanto
del pesar e del quebranto
que yo he por vos, amigo.
Anquiles esto decía
e con gran coita caía [2]
sobrel lecho amortecido
e los griegos que lo veíen
cuidaba[n] que lo habíen
por [3] siempre jamás perdido.

---

1 En el códice: *que se vos mostró por codicioso.*
2 En el códice: *e con muy gran coyta cayen.*
3 En el códice: *para.*

E creed[1] que bien tres tanto
era ya el mayor llanto
que se hacía sobre el vivo[2]
que sobrel muerto e cuando
acordaba e iba dando
grandes voces el cativo
tirando de sus cabellos,
cobriendo el lecho dellos;
mas griegos por conortarlo
todos el lecho cercaron
e de Patroclo trabaron,
pensaron de soterrarlo.
E cuando le soterraron
todo[s]de Anquiles cuidaban
que se mataría con gran coita
e allí fué la su muerte,
allí fué el pesar fuerte,
allí maldecía su vida,
allí non sabía guarida,
allí non ha de sí cura,
allí se queja, allí llora
e por ende oíd agora."

(*Crónica Troyana,* traducida antes de 1350, manuscrito 10146, Biblioteca Nacional, fol. 94). En coplas de seis versos octosílabos.

COMO CASANDRA PROFETIZÓ LA DESTROICIÓN DE TROYA

Gente perdida
malhadada,
cofondida,
desesperada,
gente sin entendemiento,
gente dura,
gente fuerte,

1 En el texto: *e cred.*
2 En el texto: *Bevo.*

sin ventura,
dada a muerte,
gente de confondimiento.
¡Ay gentío
malapreso,
de gran brío,
mas sin seso!
gentío de malandanza,
¡ay cativos,
sin consejo!
sodes vivos,
mas sobejo
es grave vuestra esperanza.

Malhadados
¿qué hacedes?
¿despertados
non veedes
cuántos mueren cada día?
Ya el suelo
non los coge,
siquier duelo
vos enoje
por dejar esta porfía.

Vuestros muertos
so[n] atantos,
que ya huertos
e plados cuantos
ha en Troya non los caben.
¡Ay mezquinos!
vos habedes
adevinos,
bien sabedes
entre vos muchos que saben
el malhado
que vos presto.
¡mal pecado!
Es por esto
que vos a mí non creedes.

¡A malapresos,
malandantes!
bien como estos
vos, enantes
de mucho tiempo, moriredes.

Vuestra joya
e vuestro bien,
toda Troya
que vos tien
así arderá a fuego.
Griegos ternán
muy gran bando,
a vos vernán
sagudando,
Ilion entrará[n] luego.

¡Ay qué queja,
qué quebranto
que queja
a mí tanto,
que non podría más sin falla!
¡Ay qué coita
malapresa,
qué acoita,
que me pesa
de aquesta negra batalla!

¡Ay qué pena
e qué tanta
que me pena,
que quebranta:
hazme loca de despecho!

¡Ay cativ[cs]
de...
pues...
destos bríos,
e dejad aqueste hecho.

Gente mala.
mala gente,
non vos sala

ya de miente
siquier la vuestra vida.
Gran pena
vos es pres[t]a
por Elena,
si aquesta
guerra non fuere partida.

Gente loca,
gente dura,
¡e qué poca
es la cura
que de vos mesmos habedes!
Mas bien sé yo,
malhadados,
bien veo,
por pecados,
que todos por ende morredes.
¡Ay astrosos!
¿non [partides],
perezosos,
non vos ides
por non caer en aquesto?
Ay qué gran mal
pasaredes,
ay qué mortal!
¿non veedes
cómo vos está presto?

¡Ay corazón
quebrantado!
¿por cuál razón,
malhadado,
non te partes por mil logares?
¡Si podieses
que este daño
non lo vieses,
pues, tamaño
e de tantos pesares!
Troya rica

e nombrada,
¡ay que chica
malhadada!
¿Qué será la vuestra honra?
Vos ardida,
despobrada,
cofondida
e arada
seredes por gran deshonra.
¡Ay troyanos
caballeros,
muy lozanos
e guerreros,
¡cómo seredes llorados!
Mas ninguno
que vos llore,
ca solo uno
que aqui more
non fincará, por pecados.
Esto decía
la infante
e más quería
decir adelante;
mas non la dejaron.
Fué tomada
por sandía,
encerrada
noche e dia
como a loca la guardaron."

(*Crónica Troyana,* traducción de antes de mediado el siglo XIV, ms. 10146 Bibl. Nac., fol. 96.) Coplas de diez versos de variado número de sílabas, octosílabos y su pie quebrado o cuadrisílabos, aunque con la libertad métrica popular.

"Agamenon juntó todos los reyes de la hueste e hobieron su consejo para matar a don Héctor.

Este es su esfuerzo e su bien,

este es su castiello fuerte,
este es el que los mantien,
este los guarda de muerte,
este es su amparamiento,
este es toda su fuerza,
este es su acostamiento,
este es toda su esperanza,
este es toda su creencia
sin pendón e sin señal,
este es la su mantenencia,
este es su seña caudal,
este es su señor e su rey,
este es en cuyo poder son,
este es su dios, este es su ley,
este los guía e otro non,
este es su recobramiento,
su escudo e su manto,
este es el su ardimento,
mas este es nuestro quebranto.
Por este somos vencidos,
ellos por él ensalzados,
éste nos ha confondidos
éste nos ha quebrantados."

(*Crónica Troyana,* traducida antes de 1350, manuscrito 10146 Bibl. Nac., fol. 102 vt.º) Coplas de cuatro versos octosílabos o cuartetas.

"LA SEXTA BATALLA

E hería e cortaba
tanta tajante espada
do fué tanta loriga
hermosa e desmanchada.
¿Cómo podría ser
que no fuese hí tajada
mucha cabeza de hombre
rico e poderoso?
Andaba cada uno

muy bravo e muy sañoso
de lanza e de espada
de herir muy sabroso,
era hí el cobarde
ardit e agucioso.

Grande era el torneo,
grande era la batalla,
muy grandes los alcances,
grande era el herir sin falla,
quien podía dar herida
no se tardaba en darla,
quien la ha recebida
quejábase por vengarla.

Grande era el bollicio,
muy grande era ela vuelta,
andaban los caballos
todos en gran revuelta
reñichando [1] e saltando,
corriendo a rienda suelta,
non podía ya tenerlos
traba, rienda nin suelta.

Todos andaban iguales
los buenos e los mejores,
bien herían los vasallos,
bien herían los señores,
matar eran sus vicios,
matar eran sus sabores,
los que menos mataban
teníanse por peores.

Los escudos que eran
hermosos e pintados
andaban sin blocales
rotos e horacados,
sin brazos caían unos
e otros descabezados,
de muertos e de heridos

---

1 O reninchando.

llenos eran los campos.
  Morían los señores,
lidiando los vasallos,
salían siellas vacias
aparte los caballos,
morían muchos dellos
andando por tomarlos,
los que recebien golpes
andaban por vengarlos.
  Mais don Héctor e Anquiles
cadaque se hallaban
abajaban las lanzas
e grandes golpes se daban,
rompíanse las lorigas
e los escudos quebraban,
caien de los caballos,
mas luego los cobraban.
  Desí [1] de las espadas
muy fuerte se heríen,
cortábanse los almofares
e los yelmos rompíen,
los rayos de la sangre
por los pechos corríen;
pero con todo aquesto
matar non se podíen.
  Sangrientas han las barbas,
sangrientos los cabellos,
allegábanse muchos
por sabor de verlos,
los unos e los otros
moríen por acorrerlos,
volvíense sus amigos,
matábanse sobrellos.
  Veíenlo de la villa
las dueñas e las doncellas
que estaban por las torres
muy altas e muy bellas,

---

1 Luego.

así las burguesas
que estaban hí con ellas
oien dar las heridas,
mas non querían verlas.
  Lloraban de los ojos
gravemente por ello,
cual rompía su cara,
cual rompíe su cabello,
la que había amigo
quejábase por ello,
andan los díos rogando
por miedo de perderlo.
  Grande es el sacrificio
que por los templos arde,
¿qué vos yo mucho diga
que vos mucho detarde?
Duraron en aquesto
hasta que fué bien tarde,
el muy ardit heriendo
e heriendo el cobarde.
  Los escudos muy fuertes
pasando las cochiellas,
quebrándose las hastas,
volando las estiellas,
saliendo los caballos
aparte con las si[e]llas,
tornadas son bermejas
las yerbas amariellas."

(*Crónica Troyana,* traducida antes de 1350, manuscrito 10146 Bibl. Nac., fol. 120.) Octosílabos y heptasílabos, todos agrupados en tetrastrofos a imitación de los de la cuaderna vía.

"TROILO AL DESPEDIRSE DE SU QUERIDA BRISEIDA

  Mas quienquier que hobiese
placer o alegría

bien podría quien quesiese
entender aquel día,
que de la hora adelante
que esto fué sabido,
Troilo el infante
muerto fué e perdido.

Ca él muy más amaba
Breise, que sí:
matábase e lloraba
desi decía así:
El mi bien, el mi seso,
la mi vida viciosa,
todo lo tiene preso
la mi señora hermosa.
Mi placer, mi cuidado
en ella lo he puesto:
si yo soy esforzado
o ardit o apuesto,
por ella lo soy todo.
Cuanto ál en el mundo veo
todo me semeja lodo
e nunca ál deseo
de bien, sinon veerla;
mas non puedo haber
placer nin bien sin ella,
ca si hoy cuanto haber
en el mundo toviese
nin cuanta otra nobleza,
non creo que perdiese
cuidado nin tristeza,

si fuese de mí partida
o fuese alongada
la que tien la mi vida
toda de sí colgada.
E yo esto, mezquino,
siempre gelo decía
e era adevino
de lo que a ver había.

Ca ya agora soy yo
en lo que adevinaba,
mi muerte ya la veo;
ver non la cuidaba.
¿Quién sería que creyese
que Troya la viciosa
así partir quesiese
a quien es una cosa?
¡Ay Priamo, mi padre,
tan mal que lo hecistes; [1]
Ecuba, la mi madre,
por mi mal me paristes!
Ca si yo fuese muerto
en aquesta batalla,
non heciera este tuerto
el mi padre sin falla.
¿Quién sería que por ruego
de falso enemigo
quesiese matar luego
su hijo e su amigo,
que ante non quesiese
sofrir gran afruenta,
si non fuese quien hobiese
muchos hijos sin cuenta,
como el mi padre
que non da por mi nada?
Mas bien sé yo que mi madre
morrá por mi, cuitada,
cuando a mí muerto hobiere:
e cerca está mi muerte,
pues que haber non podiere
Breiseda, mi conorte.
Llorando con ojos,
serán muertos o ciegos
ambos estos mis ojos,
pues vi ir [2] para griegos

1 Texto: *fezieste.*
2 Texto: *pues vier.*

mi señora, mi defesa.
E vaya muy biendicha,
ca de tal rey promesa
nunca será desdicha.
E de mí non se queje,
por mí non se desconorte,
ca, maguer me ella deje,
non me dejará la muerte.
Pero, mezquino, pienso
si me iría con ella;
mas en aquesto loco só, [1]
si por una doncella
que echan de la tierra,
maguer que la cobrase,
heciese tan gran yerra,
que traidor me tornase.
E buen traidor haría,
si por miedo de muerte
dejase la gente mía
en tal guerra tan fuerte.
Derían que dejaba
cercados a mis amigos
e con miedo me pasaba
a los mis enemigos.
Por ende val más agora
que yo mesmo me mate
por vuestrò amor, señora,
e nada ál non cate.
Mas ¿qué temo que despecho
me hobiésedes sin falla,
si haciendo buen hecho
en aquesta batalla
muerte prender podiese
e por mí me matase?
¿temo quien lo oyese
que por muy vil me contase?
Troilo en aquesto

1 Texto: *so loco.*

ya cuanto asosegaba,
muy alegre e muy presto
e muy sabroso estaba,
  atanto que saliese
el plazo e se acabasen
las treguas, que se metiese
en logar do lo matasen
  los griegos e heciese
él en ellos tal hecho,
que en cuanto veuiese [1]
Breiseda fuese ende retrecho."

(*Crónica Troyana,* traducida antes de 1350, manuscrito 10146 Bibl. Nac., fol. 126 vto.). Cuartetas heptasílabas.

"Cuando Breiseda, que amaba a Troilo non más que a sí, sopo las nuevas de la su ida e vió que se habería por fuerza de partir de aquel a quien feciera muchas veces amor de su cuerpo sabiéndolo los más de la ciudat, por poco no se morió:

  E allí fué el cui[da]do,
allí fué la coita fuerte,
allí tovo ella guisado
de veer cerca su muerte.
  Allí fué la gran flaqueza
de corazon e la saña,
allí fué la gran tristeza,
nunca hombre vió tan maña.
  De corazón sospiraba,
de las manos se heríe,
muy gravemente lloraba,
toda la color perdíe.
  E decía: ¡ay qué ventura,
mí, mezquina! ¡malandante,
atan fuerte e tan dura!
¿por qué non morí yo ante

1 *Beviese,* en el texto.

que aquesto llegase
nin que me en aquesto viese?
¿Quién fué nunca que cuidase
que yo el mi señor perdiese
nin que así fuese echada
del lugar do fuí nacida?
Por Dios, desaventurada,
por mi mal fué la mi vida.
Ca nunca yo en tal manera
cuidé ir al albergada, [1]
ca una vil soldadera
sería asaz deshonrada.
De ir así vevir en hueste
¿cómo iré yo, mezquina?
Mas ya que quier que nos cueste [2]
convien nos de ir aína.
Pues lo el rey por bien tiene,
no hay ál de hacer;
mais ¡ay Dios!, ¿por qué me viene
este tan gran [des]placer?
Ca yo creí nin duc nin conde
nin otra caballería
nin conozco allá donde
pueda haber alegría.
E allegan, diz; ¡cativa!
Por Dios ál me está guisado,
ca bien sey yo en cuanto viva
lloro e coita e cuidado
de mí non se partirán
e llorando los mis ojos
nunca jamás reirán:
tantos seran los enojos
e el mal de cada parte,
que habie siempre conmigo,
que más mal haz quien nos parte.
¡Ay Troilo, ay amigo!

---

1 El campamento griego

2 *Coste* en el texto.

E Troilo cual fianza
de ambos he en vos metida,
señor, la mi esperanza
toda es perdida.
Nunca en el mundo fué cosa
que vos tan gran bien quisiese;
mas finco ende tan perdidosa
como si vos nunca viese.
Pero en la muerte me atrevo
sin acorrer todavía:
Priamo desamar debo,
que de su villa me envía.
E desámolo sin falla,
ca non debía él quejar
de ir a hueste nin a batalla
e mi amigo dejar.
Mais pues así es, la muerte
se duela desta cativa
e la guarde que en tan fuerte
coita (que) fasta cras non viva.
Ca yo tal pesar veo
tal daño e tal quebranto,
morir codicio, deseo,
non quiero otra cosa tanto.
Esto decía e lloraba,
prendedero nin toca
en su tiesta non dejaba,
daba voces como loca.
E rompie los sus cabellos
ante sí los allegando,
hacía gran llanto sobrellos
a Troilo enmentando [1]."

(*Crónica Troyana,* traducida antes de 1350, ms. 10146 Bibl. Nac., fol. 127). Cuartetas octosílabas.

Después de leídas estas poesías, tan ricamente versificadas, de espíritu tan hondamente lírico, de tan

1 Poniendo en *mientes, mentando,* repitiendo a voces.

denso contenido poético, tan ajenas de la menor huella de afectación literaria o libresca, ocurre preguntar: ¿son obra del desconocido traductor de la *Crónica Troyana* o eran cantares sueltos populares que corrían, copiados o a lo más acomodados y refundidos por el traductor? De cualquier manera que sea, se saca de ellos que la poesía lírica estaba muy desenvuelta por aquellos tiempos y que la versificación había llegado a la cima de su perfección. No es en la técnica una excepción el gran poeta Juan Ruiz, como pudiera haberse creído antes de conocer estas poesías de tan rica técnica como la del afamado Arcipreste. Ni era tal técnica patrimonio de algunos excelsos poetas, sino cosa común y corriente, pues no fué famoso como poeta el traductor, sino un literato desconocido, que traduce y le ocurre ingerir esos versos, suyos o no suyos. La verdadera inspiración lírica, la elegancia en todo, lo acabado de la versificación, muestran claramente que la lírica llevaba muchos años de vida en Castilla y precisamente cuando nos dicen que no había lírica ni popular ni erudita, sino lírica extraña galaicoportuguesa. A esa lírica extraña gana la de estas poesías en brío de expresión, en sinceridad afectuosa, en hondura psicológica. No tiene que ver con ella ni en la técnica ni en nada. El trozo épico de la sexta batalla es un trozo popular puesto en la cuaderna vía, calcado sobre los populares romances de nuestra epopeya. No hay en *Mío Cid* trozo que le lleve ventaja. Y siendo esto así, parece natural admitir que los otros trozos líricos están igualmente tomados de cantares populares y por lo menos en ellos inspirados y calcados, si son del traductor.

Un siglo antes del Marqués de Santillana, según el padre Getino (*La Ciencia Tomista,* 1921, núm. 68),

se hizo cierta versión rimada de los himnos de Santo Tomás, en versos populares. En el mismo códice hallamos un villancico con coplas y estribillo, que de todos modos es de la segunda mitad del siglo XIV. Véase y compárese con los *Gozos* de Juan Ruiz, porque tienen el mismo sabor popular:

Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.
De ti, Virgen, este día
nació el nuestro Mesía,
que el mundo salvar venía
por el nuestro muy gran error.
Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.
En Belén te acaeció,
cuando el tu Hijo nació,
el lucero apareció,
a los tres reyes fué guía.
Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.
Por estrella se guiaron
cuando a tu hijo hallaron,
todos tres le adoraron
presentes de gran valor.
Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.
Mirra ofreció Gaspar,
Melchor encienso le fué dar,
oro ofreció Baltasar,
adorando al buen Señor.
Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.
Yo que hice este ditado
al Dios tengo mucho errado:
por ti sea perdonado
el día del muy gran temor.
Virgen digna de honor,
de ti nació el Salvador.

Aquí tenemos el sistema común del *villancico con coplas y estribillo,* tan cultivado después en castellano y desconocido en la lírica gallega y portuguesa, y además el sistema monorrimo. Esta composición sería un enigma, si no tuviéramos la de Berceo y el sistema de las *Cantigas* de Alfonso X y el de Abencuzmán. Nadie, sin embargo, habla de la lírica popular castellana en el siglo XIV.

Del último tercio del mismo siglo es el *Rimado de Palacio,* del canciller Pero López de Ayala, donde hallamos villancicos de la misma hechura, en octosílabos, escritos unas veces como versos, otras como hemistiquios de versos de 16 sílabas, con el villancico a la cabeza y coplas tras las cuales el villancico se repite como estribillo. Así en la edición de Kuersteiner, tomo II, pág. 130, hay un "cantar" o "cantica" (coplas 763-767) y otro "cantar" en la pág. 132 (copla 772-778) que dice así:

Tristura e cuidado
son conmigo toda vía,
pues placer e alegría
así me han desanparado.
Así me han desamparado
sin les nunca merecer,
ca siempre amé placer,
de alegría fuí pagado,
e agora por mi pecado
contra mí tomaron saña
en esta tierra estraña
me dejaron, olvidado.
Tristura e coidado
son conmigo toda vía,
pues placer e alegría
así me han desanparado.

Y siguen dos coplas más con el estribillo al fin de cada

una. Otro cantar en la pág. 139 (coplas 802-808). En la pág. 152 (copla 854) dice así:

E allá hiz muy gruesos cantares
de gran estilo...
....
que son versotes conpuestos a pares,
materia ruda.

En otro códice, el del tomo I, pág. 147 (copla 838) dícese con variantes:

Della hice algunos cantares
de grueso estilo...
....
que con versetes compuestos a pares,
materia ruda.

Y esos *versetes* son un villancico como los anteriores, con coplas y estribillo. Otros cantares parecidos síguense a éste desde la pág. 154 (copla 863). En el *Cancionero de Baena* (núm. 518) traduce de San Ambrosio "versetes algunos de antiguo rrymar", y son octosílabos, llamándolos así en oposición a los de *arte mayor* o de doce sílabas.

Y nótese que un poeta erudito como el Canciller, que escribe como los del mester de clerecía, cuando quiere *ir en romería* a santuarios de la Virgen compone cantares o canticas o villancicos al estilo popular. Y es que la lírica del pueblo castellano iba ya tomando vuelos hasta entre los eruditos.

Don Pero González de Mendoza, padre del almirante don Diego Hurtado, nació el 1340 y murió el 1385 en la batalla de Aljubarrota por salvar la vida a don Juan I. Su nieto el Marqués de Santillana dijo de él en el *Prohemio* que "usó una manera de decir cantares, así como Cénicos, Plautinos y Terencianos, también en *estrimbotes* (son los *estribillos*) como en

serranas". En el *Cancionero de Baena* hallamos cuatro poesías suyas, de las cuales dos llevan villancico a la cabeza, a la manera castellana. La una está medio en galaicoportugués:

Por Deus, señora, non me matedes,
qu'en miña morte non ganaredes.
Muy sin infinta e muy sin desdén
vos amei siempre más que a otra ren,
e si me matades por vos querer bien
¿a quen vos desama qué le faredes?

Síguense otras tres coplas, cuyo último verso rima en todas con el villancico y los otros tres son monorrimos.

La otra lleva el villancico:

Pero te sirvo sin arte
¡ay amor, amor, amor!
Gran cuita de mi parte,

con tres coplas de siete versos. Véase la primera:

Dios, que sabes la manera,
de mí ganas gran pecado,
que me non mostras carrera
por do salga de cuidado.
Pues aquesta es la primera
dona de quien fuí pagado,
que non amo en otra parte.

Llámanse allí *cantigas* a la portuguesa; pero el llevar villancico ya es cosa tomada de la lírica popular castellana.

Su hijo, el almirante don Diego Hurtado de Mendoza, hizo un *cossante* o cantar coral de primavera, con villancico y estribillo, que se guarda en manuscrito de la *Real Biblioteca*. Y adviértase que falleció en 1404, de modo que fué obra del siglo XIV:

Aquel árbol que mueve la hoja
algo se le antoja.

Aquel árbol del bel mirar
hace de maniera [1] flores quiere dar:
algo se le antoja.
Aquel árbol del bel veyer
hace de maniera quiere florecer:
algo se le antoja.
Hace de maniera flores quiere dar,
ya se demuestra, salidlas mirar:
algo se le antoja.
Hace de maniera quiere florecer,
ya se demuestra, salidas a ver:
algo se le antoja.
Ya se demuestra, salidlas mirar,
vengan las damas las frutas cortar:
algo se le antoja.
Ya se demuestra, venidlas a ver,
vengan las damas las frutas coger:
algo se le antoja.

(*Manuscr.* Bibl. Real; véase en copia, manuscrito 3757 Bibl. Nac.)

Este cantar tiene del sistema castellano el villancico inicial, cuyo segundo verso se repite como estribillo tras cada copla, como en el cantarcillo de Bercec y el uso corriente. Del sistema gallego tiene el tipo de la poesía que ya hemos analizado *Per ribeyra do rio*: seis coplas o tres divididas en dos partes; cada una de las partes consta de un pareado y los segundos versos se repiten como primeros en las coplas siguientes. Dos voces hay que notar: *veyer* por *veer=ver* y *maniera* por *manera,* según otra variante *mania* por *maña,* que antiguamente valió manera. No son voces gallegas ni portuguesas, sino variantes dialectales o acaso gráficas en que se escribe *ie* la *e.* Las demás voces son castellanas. Es cantar coral a dos coros, como la danza prima, co-

---

1 *Mania,* en la Bibl. Nac.

rrespondiéndose copla a copla cada dos del cantar. Es cantar de mayo o primavera: el árbol mueve la hoja, quiere florecer, da frutas. Está inspirado, por consiguiente, en las mayas populares, como las poesías galaicoportuguesas de inspiración popular gallega; pero como éstas, es obra de poeta culto y para cortesanas: *vengan las damas*. El título de *cosante*, que dan a este cantar, lo hallamos en la *Relación de los fechos del mui magnifico e mas virtuoso señor el señor don Miguel Lucas, mui digno Condestable de Castilla*, en tiempo de Enrique IV, donde se lee:

"Y por cuanto este día recreció mucha pluvia del cielo, ni se corrieron toros ni se hicieron otras novedades, salvo el danzar y bailar y cantar *en cosante* y otros entremeses a tales fiestas anejos (año 1461)."

El de Hurtado de Mendoza es uno de los cantares con que se danzaba, bailaba y cantaba *en cosante*. Como *cosero* o *corsero, corcel* y *corsario*, parece voz derivada de *cossar* o *corsar, cursar* de *currere*, correr, como *coso* o *corso* de *cursus*. Pero hay la dificultad de que en el *Diálogo*, de Rodrigo de Cota, se lee *corsaute* y en coplas de Antón de Montoro (*Cancionero de Burlas*, ed. Usoz, pág. 115) se dice:

tañedor de burleta
o cantador de corsaute.

Y lo bueno es que rima aquí *corsaute* con *faraute*. De suerte que cabe dudar sobre la voz *cosante*. Pero no del cantar, que era de danza de primavera. Puymaigre dice de don Diego Hurtado de Mendoza que compuso:

"Une chanson a danser, qui, comme une pièce d'un de nos troubadours, Ermenguan, porte le titre de *l'Arbre d'amour*."

Arbol de amor es, sin duda, el cantado por don

Diego, árbol de primavera, que acaba de echar hojas y luego frutas y en torno del cual acaso danzaban y cantaban las damas, como lo hacían las mozas delante de la maya o reina por ellas escogida para alegrarla cantando las flores y la primavera. Ya advertí que este cantar tenía algo de los de primavera provenzales y franceses. De J. Bédier tomo estos dos ejemplos (*Rev. des Deux-Mondes*, 1896, 1 mai):

Tendez tuit la main a la flor d'esté,
a la flor de lis
por Dieu, tendez i!

Este *refrain* casi parece popular y expresa condensada la idea del cosante, convidando a coger la flor y el fruto del árbol que revive en mayo.

Véase este *rondet de carole* o de danza en corro, que técnicamente es como el *triolet*:

(Solista y luego coro, *refrain*.)
Compaignon, or du chanter,
en l'onor de mai.
(Solista, copla.)
Tout la giens sor rive mer...
(Coro, *refrain*.)
Compaignon...
(Solista, copla.)
Dames i ont bals levez...
(Coro, *refrain*.)
Compaignon...

Del siglo XIV es la *cantyga de Santa Marya*, de Alvarez de Villasandino, que trae el *Cancionero de Baena*:

Virgen digna de alabanza,
en ti es mi esperanza.

Síguense las coplas de tres versos monorrimos y otro en —*anza* rimando con el segundo verso del vi-

llancico. Es del sistema de *Villancico con coplas*. Villasandino, no sólo imita en sus poesías cultas el sistema popular, sino que él mismo confiesa haber hecho villancicos (o *estribotes*) populares (*ladino*), que Baena no se dignó recoger. Así dice en aquel *Cancionero* (núm. 546):

> Maguer por ventura para los juglares
> yo hice estribotes trobando ladino.

Estribotes es lo que *estribillos*, esto es, poesías de villancico con coplas y estribillo, como don Pero González de Mendoza los llamó *estrimbotes*: "también en estrimbotes como en serranas", según su nieto el Marqués. Es notable otra poesía suya (número 31) por rimar los dos últimos versos de las coplas con los dos del villancico:

> *Quien de linda se enamora*
> *atender debe perdón*
> *en caso que sea mora.*
> El amor e la ventura
> me hicieron ir mirar
> muy graciosa criatura
> de linaje de Agar:
> quien hablare verdad pura
> bien puede decir que non
> tiene talle de pastora.

Y así en las cinco coplas de la composición. Es el sistema tomado en Córdoba por los árabes y del cual trae ejemplos Aben Jaldún. Villancico llevan a la cabeza las más de las composiciones del Arcediano de Toro, del siglo XIV, en el mismo *Cancionero*. Así el núm. 314 en gallego:

> A Deus, Amor, a Deus, el Rey
> que en ben serví,
> a Deus, la Reyna a quen loey
> e obedescí.

Igualmente, de las cinco de Macías, dos llevan villancico a la cabeza (núms. 307 y 308). Todo lo cual nos prueba que por obra de la lírica popular ya en el siglo XIV nuestros poetas cultos introdujeron el uso del villancico puesto a la cabeza de la composición, aun escribiendo en gallego, cosa jamás vista en los Cancioneros portugueses.

Pero el influjo de nuestra poesía popular fué tan manifiesto en el siglo XIV, que probablemente escribieron ya en castellano los portugueses de aquel siglo. Hablando del rey portugués don Pedro, esposo de doña Inés de Castro, escribe Fernando Wolf en su *Historia de las liter. cast. y port.* (tomo II, pág. 469):

"No nos quedan, por lo tanto, más que las cinco canciones que bajo su nombre se admitieron en el *Cancionero de García de Resende,* una de las cuales está compuesta en lengua española, y que si procede, en efecto, de ese rey, nos ofrece prueba notable de que ya entonces *se servían los poetas portugueses de la lengua española.* Las otras cuatro poesías portuguesas del mismo, únicas del siglo XIV, que ha recogido Resende en su por lo demás tan rico *Cancionero,* son cancioncillas amorosas, cantigas *del todo, en la forma de las antiguas canciones españolas de arte menor.*"

Notable es el testimonio de Eugenio de Narbona, en su *Vida del arzobispo Tenorio,* Toledo, 1624, el cual aludiendo a la época de Enrique III (1390-1407) escribe (cap. XVII):

"Sabiendo (las gentes) que los encuentros entre el arzobispo de Santiago y el de Toledo producen estos efectos y con *cantares y refranzillos* descubría el pueblo lo que creía, y ansí andava uno en la corte, según el estilo de aquel tiempo, que dizia:

Echado le ha el agraz

Ferreçuelo a Machagaz;
pero si Machagaz se suelta,
Ferreçuelo es en revuelta."

En el nombre de Ferreçuelo entendiendo al de Santiago, y en el de Machagaz al de Toledo, que por algunos días perseveró en prisión." Alfonso Alvarez de Villasandino hizo a este propósito un *dezir,* que trae el *Cancionero de Baena* (núm. 152). Esta copla popular satírica, en dos pareados octosílabos, en nada se diferencia de las que después se cantaron en casos tales, como en tiempos de Felipe IV y Carlos II y aun hoy día se hacen y cantan.

En el mismo reinado de Enrique III tuvo amores Payo Gómez con doña María Gómez en la villa de Xodar. Gonzalo Argote de Molina, que lo cuenta en su *Discurso sobre el itinerario de Ruy González de Clavijo,* añade:

"Corresponde a la memoria de aquestos amores aquel cantarcillo antiguo que dice:

En la fontana de Xodar
vi a la niña de ojos bellos
e finqué herido dellos
sin tener de vida un hora."

Dicen que por esta razón el rey don Enrique le quiso prender y Payo Gómez se fué huyendo a Galicia y de allí a Francia. Por aquí se ve que el pueblo inventó este cantar, compadeciéndose del desgraciado amante, como suele suceder.

Acabemos el siglo XIV con un texto de Jerónimo Blancas, *Coronaciones,* pág. 75, donde hablando de la coronación del rey don Martín, año de 1399, dice: que en el banquete

"oíanse voces muy buenas, que con diversos instrumentos de música cantaban muchos *villancicos y cancio-*

nes en honra y alabanza de aquella fiesta... De dentro desta nube bajó uno vestido como ángel cantando maravillosamente y subiendo y bajando diversas veces dejábase caer por todas partes muchas *letrillas y coplas* escritas."

V

LA LÍRICA GALAICOPORTUGUESA EN CASTILLA

Cuanto acabamos de decir acerca de la lírica popular castellana hasta fines del siglo XIV prueba que es tan antigua y aún más que la gallega y por de contado mucho más que la cortesana portuguesa, en la cual se cruzan la provenzal erudita y la gallega popular en manos de trovadores eruditos y cultos que imitan entrambas.

No han faltado, sin embargo, quienes proclamasen que la lírica popular castellana vino de Galicia y aún de la corte portuguesa. ¿La razón? El darse *Cancioneros* portugueses y no darse cancioneros castellanos. Es la misma razón por la cual Martínez Marina y otros creyeron que no hubo romance castellano hasta el siglo XII, puesto que hasta aquel siglo no se conocen documentos escritos en castellano.

Todos los *Cancioneros* portugueses son cancioneros de lírica cortesana y erudita y, si no los hubo en Castilla, es porque la lírica erudita todavía no estaba muy de moda aún en nuestro idioma. Los eruditos y cortesanos españoles imitaron por entonces la lírica portuguesa, que entre ellos se puso de moda; pero este acontecimiento no prueba que no hubiese lírica popular castellana, como ya hemos probado que la hubo. Menéndez y Pelayo suponía que en Castilla no se dió otra lírica que la portuguesa y que

no solamente los cortesanos, sino que el pueblo mismo cantaba en portugués. No negaré yo que, cuando se cantaran en Murcia y Sevilla algunas cantigas del rey don Alfonso X en festividades religiosas, las entendiera más o menos la gente popular, ya que entonces no diferían tanto el galaicoportugués y el castellano. Y aun por eso pudo arraigar la moda entre cortesanos de poetizar en lengua extraña. como, por el contrario, ni se ensayó siquiera el escribir cantares de gesta en francés, a pesar de haber nacido la literatura erudita al calor y a imitación de la francesa, ni se cantó líricamente en provenzal, a pesar de la cabida que los trovadores provenzales tuvieron en las cortes de San Fernando y de Alonso *el Sabio*. Eran idiomas harto lejanos del castellano aquellos para que a tanto se atreviesen los nuestros. En cambio, los catalanes poetizaron en provenzal y no en galaicoportugués, por el parecido de los dos idiomas lemosines.

Pero si el pueblo castellano acaso entendía las cantigas cantadas en el templo, no por eso se puede afirmar que el pueblo cultivase la lírica galaicoportuguesa y no tuviese lírica propia castellana, hecho que hemos comprobado con sólo examinar el cantarcillo de Berceo.

Hubo, pues, dos líricas en Castilla, como hubo dos épicas: la erudita y la popular. Los cortesanos cultivaban la lírica erudita, extraña, así como ellos y los clérigos cultivaban el mester de clerezía, francés menos en la lengua. Siempre unos y otros tuvieron a gala imitar a los extraños y despreciar lo del pueblo. Púsose de moda escribir cantares siguiendo a los portugueses y escribir poemas épicos siguiendo a los franceses. Y unos y otros eran los que se escribían y se han conservado.

El pueblo cantaba su epopeya o romances históricos y sus canciones líricas: unos y otros nada tenían que ver con Francia ni Portugal, ni con las modas que van y vienen. Como toda esta literatura popular, épica y lírica, no se escribía porque el pueblo no sabía escribir y los que escribir sabían la menospreciaban, ni casi tenemos romances ni villancicos escritos en aquel tiempo. Sin embargo prosificaron los romances los redactores de la *Crónica general* y salváronse algunas muestras líricas del pueblo por referencias o imitaciones de algunos escritores, como hemos visto en los trozos citados.

"El prestigio de esta poesía gallegoportuguesa llenó a toda España, hasta el punto de que en Castilla la lírica nació como planta exótica."

Tal afirma Menéndez Pidal, sin que sepamos si habla de la lírica erudita, que entonces tendría razon en parte o, digamos, impropiamente hablando, o si habla de la popular, que entonces no la tendría de ninguna manera. Y digo en parte o impropiamente hablando, porque la lírica erudita o gallegoportuguesa no puede decirse que *nació como planta exótica en Castilla.* Los cortesanos y el rey escribieron poesías en gallegoportugués, tomaron parte en los debates y contiendas que se traían los trovadores portugueses y nada más. Mucho menos *llenó a toda España* esa extraña poesía. ¿Qué pruebas hay de ello? Sólo se sabe que la cultivaron algunos contados cortesanos.

"¿Y el pueblo? El pueblo parece que hacía lo mismo que los poetas cultos: rendir tributo a la superioridad reconocida de la lengua gallega."

¿Cómo prueba Menéndez Pidal tamaña aserción? Repitiendo el argumento de Menéndez y Pelayo:

"Una anécdota nos lo indica (sigue diciendo Menéndez Pidal). El rey aragonés don Jaime *el Conquistador* trató en Maluenda, aldea de Calatayud, el casamiento de su hija Constanza con el infante de Castilla don Enrique, el que después fué senador de Roma, mozo enamorado y aventurero, que se disfrazó de criado para poder acompañar y hablar a la infanta en un viaje, sirviéndola de lacayo, y luego, para merecerla, se empeñó en la conquista de un reino moro. El pueblo castellano se interesó por este apasionado amor; pero el viejo rey aragonés no hizo de él el menor caso, y por conveniencias políticas faltó a su palabra, como otras dos veces había hecho ya; los castellanos entonces cantaban al aragonés un cantar, cuyo estribillo era:

Rey vello que Deos confonda,
tres son estas con a de Malhonda.

La deducción que de esta anécdota se saca parece fundada: *el vulgo castellano*, que cantaba en la lengua propia sus gestas heroicas, *cantaba su lírica en una lengua extraña,* aunque hermana gemela."

No pasaré adelante sin poner alguna enmienda a lo de que *el viejo rey aragonés no hizo de él el menor caso y por conveniencias políticas faltó a su palabra.* Léase a don Juan Manuel en su *Tratado sobre las armas,* de donde sacó esta anécdota Menéndez y Pelayo (aunque la cite como tomada del *Conde Lucanor*), copiada a su manera por Menéndez Pidal, y se verá cuán apurado se vió don Jaime para cumplir como debía con dos cosas opuestas, y como él deseaba cumplir.

"El rey don Jaimes, *como era home bueno et leal,* non se catando *de tan fondo engaño et de tan grande maestria* (de su hija), dijo a su fija que era en muy gran coita."

Era en muy grand coita ¿es, por ventura, *no hacer el menor caso? Faltó a su palabra* menos se compa-

gina con *como era home bueno et leal,* que dice don Juan Manuel. El *engaño hondo* de parte de los príncipes estaba; don Jaime procedía con sencillez y buena intención: *non se catando de tan hondo engaño et de tan grande maestria.*

El que así interpreta la historia ¿es de esperar interprete mejor lo del pareado? *El vulgo castellano,* dice Menéndez Pidal, cantaba en gallego, pues cantó ese gallego pareado. ¿Dónde dice don Juan Manuel que el *vulgo castellano* era el que inventó y cantó tal cosa? Lo inventarían y cantarían los del partido de don Enrique, sus cortesanos, entre los cuales se cultivaba la poesía galaicoportuguesa, con las procacidades y desvergüenzas que nos muestran los *Cancioneros.*

Era un caso de tantos para mostrar el ingenio los versificadores y más a propósito cuanto se trataba de zaherir al viejo rey don Jaime, con quien don Enrique, su amo y señor de ellos, estaba a mal.

"El rey don Alfonso, dice don Juan Manuel, desque este pleito hobo firmado con el rey de Aragón, enderezó a Niebla do estaba don Anrique su hermano, et desque don Anrique sopo en cómo habia perdido el ayuda del rey de Aragón, et que el rey su hermano venia a Niebla con muy grand poder, non speró, et el rey tomó luego a Niebla, et don Anrique vínose dende contra Estremadura robando et faciendo muy grand guerra."

Así andaba con los suyos de despechado don Enrique y en esta coyuntura es cuando cuenta don Juan Manuel la anécdota, pues prosigue diciendo:

"Et oi decir a Alfonso Garcia et a otros homes de casa del infante don Manuel, mio padre, que viniera entonces a Niebla a tener frontera contra don Anrique su hermano, et aun entonces porque el rey de Aragón non tovo el pleito que puso con don Anrique, ficieron

un cantar de que me non acuerdo sinon del refran, que dice:

"Rey bello, que Deos confonda
tres son éstas con a de Malonda."

¿Qué tercera mala partida era esta de don Jaime contra don Enrique? La venida a Niebla del Rey don Alfonso de Castilla, como consecuencia del concierto que acababa de hacer con don Jaime. El pareado iba, pues, tanto contra don Alfonso como contra don Jaime. No lo cantaban los cortesanos del rey de Castilla don Alfonso, ni es de suponer que las gentes del pueblo de la región de Niebla a donde don Alfonso llegaba y de quien eran vasallos, y que había conquistado a los moros aquella tierra, y que les dió en 1283, a los habitantes de Niebla, nada menos que los mismos *Fueros* que a Sevilla su padre don Fernando en 1251, y que tenía Toledo, igualando aquella villa a estas principales ciudades de España; sino los del bando de don Enrique, que se había huido a saquear las tierras de Extremadura, esto es, sus secuaces y amigos, sus cortesanos. ¿Dónde está, pues, *el vulgo castellano* cantando ese pareado?

Pero hay más. Estamos en Niebla, no muy lejos de Portugal. Allí es donde los de la casa del padre de don Juan Manuel le contaron que habían inventado tal estribillo. Vamos a concederle a Menéndez Pidal que el pueblo, que el vulgo de Niebla lo cantase a su señor y rey don Alfonso delante de sus narices, que su venida era la tercera mala partida que don Jaime hacía a don Enrique; vamos a dar por cierta suposición tan descabellada. ¿Qué lenguaje hablaba *el vulgo* de Niebla? ¿Puro castellano o tan mezcla de castellano y portugués como el del pareado? Probablemente hablaría medio en portu-

gués. De que ese vulgo de Niebla cantase en medio portugués ¿vamos a deducir que *el vulgo castellano,* en toda Castilla, cantaba en portugués?

"El vulgo castellano que cantaba en la lengua propia sus gestas heroicas", esto es las hazañas de sus adalides, "cantaba su lírica en una lengua extraña."

Esto es, cantaba en una lengua extraña sus propios sentimientos, los de su propia alma, sus penas y sus amores, lo que cabalmente no se puede cantar en lengua extraña, sino que tiene forzosamente que brotar en dialecto, en el habla propia, porque brota del fondo del alma.

Así discurren los eruditos (por lo menos M. Pidal), que no parece sino que no saben lo que es cantar los propios amores y penas, que no saben lo que es la verdadera lírica. Allá los poetas cultos canten en extraña lengua, esto es, artificialmente. Eso que así canten no será lírica, serán versitos conforme a la moda. El pueblo canta de verdad y de verdad no se puede cantar en ajeno lenguaje. Ni en Castilla, ni en parte alguna del mundo cantó ni cantará jamás el pueblo sus propios y más hondos sentimientos en lengua que no sea la suya propia. El que esto no entienda es incapaz de entender lo que es la verdadera poesía lírica. Y contra verdad tan evidente no tienen el menor peso cualesquiera anécdotas que se traigan y mucho menos sacadas de una aviesa interpretación histórica.

En la corte de Castilla estuvo de moda el poetizar en galaicoportugués; pero el pueblo castellano cantaba su epopeya en romances castellanos y en cantares castellanos cantaba sus sentimientos líricos. Y esto no sólo en el siglo XIII, sino desde siglos atrás.

Menéndez Pidal, que por repetir sin más lo que se ha venido repitiendo erradamente, afirma no haber-

se dado lírica castellana sino sólo gallegoportuguesa en el siglo XIII, viene después, arrastrado por la verdad de los hechos, a afirmar todo lo contrario:

"Si nos remontamos a los orígenes de nuestra historia literaria, al tiempo en que el juglar de Medinaceli componía un gran poema épico, el de *Mío Cid,* hallamos que junto a esta poesía narrativa, política y militar, la poesía lírica surgía a su vez en todos los momentos de la vida, no sólo para acompañar las expansiones privadas, sino en todas las grandes emociones dignas de ser notadas por el cronista del emperador Alfonso VII."

Si este párrafo no es, con todo lo demás que allí se sigue diciendo, pura palabrería retórica, ¿cómo puede afirmarse que "en Castilla la lírica nació como planta exótica" más tarde, como planta traída de Portugal? Y aquí no cabe la confusión de la lírica popular o erudita. Entrambas se cantaron en Toledo, en tiempo del emperador Alfonso VII, según Menéndez Pidal, y entrambas se trajeron, según él, como cosa exótica y nueva, más tarde, en los tiempos de la lírica cortesana portuguesa.

"Bien vemos aquí cómo en el período de nuestros orígenes literarios. la ciudad de Toledo, lo mismo en un apurado trance de su defensa que en la holgura de una fiesta, oye resonar la poesía lírica como una inspiración colectiva, *ya cortesana, ya popular.*"

Así en la páginas 46 de su *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica castellana,* hablando del tiempo de Alfonso VII, y en las páginas 18 y 20, hablando del tiempo de la poesía cortesana portuguesa:

"El prestigio de esta poesía gallegoportuguesa llenó a toda España, hasta el punto de que en Castilla *la lírica nació como planta exótica*... Cierto que el mismo Alfonso X y su descendiente Alfonso XI hacen también tímidos intentos de poetizar en castellano..."

Pero ¿no habían cantado antes cortesanos y pueblo, viudas y doncellas, soldados y oficiales, en castellano, en tiempos de Alfonso VII? ¿Qué *tímidos intentos* eran esos, después de haber cantado ya todo el mundo?

"¿Y el pueblo? El pueblo parece que hacía lo mismo que los poetas cultos: rendir tributo a la superioridad reconocida de la lengua gallega... El vulgo castellano... cantaba su lírica en una lengua extraña."

Dejémonos ya de estas contradicciones, a que Menéndez Pidal nos tiene acostumbrados y asentemos con sus propias palabras finales (pág. 83) que

"En nuestros orígenes poéticos, al lado de la lírica culta de los cancioneros medievales, *existió una abundante lírica popular*".

Y corroboremos este aserto con otras palabras suyas que reflejan toda mi manera de pensar:

"Pero no es fácil admitir un completo exotismo en el arte literario primitivo de un pueblo que tiene muy desarrollados otros órdenes de poesía, y entonces hay que pensar que todo género literario, que no sea una mera importación extraña, surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos. Algo así como sucede con el lenguaje mismo; empieza por ser meramente oral y vulgar antes de llegar a escribirse y a hacerse instrumento de cultura; en su origen puede sufrir grandes influencias exteriores, pero siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja. De igual modo, lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país, como el terreno donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular casi siempre, aun en el fondo de las obras de arte más personal y refinado."

Esta doctrina, y hasta con la misma metáfora del terreno y con la comparación del idioma, la tengo yo expuesta y repetida tantas veces, que bien puedo apropiármela como mía y sustentarla cuando me la encuentro repetida por otros.

Antes de continuar historiando nuestra lírica popular, vamos a citar los testimonios de dos críticos que corroboran cuanto hasta aquí hemos discurrido. El eruditísimo padre Sarmiento, que a veces diríase que dijo más de lo que supo, llevado tan solamente del sentido común, escribió en sus *Memorias para la historia de la Poesía y poetas españoles,* compuestas antes de abril de 1748 e impresas como primer tomo de las *Obras póstumas* en 1775 (pág. 236):

"Todo género de poesía que pudo existir en estos remotos siglos del idioma castellano o era lírico o heroico en el asunto. Al primero se deben reducir todas las coplillas y canciones del pueblo, ya amorosas, ya algunas devotas. *Estas las supongo anteriores a todos los romances,* cuyo asunto es pintar las aventuras caballerescas o amorosas o mezcladas de los héroes, o verdaderos o fingidos, cual es la de Calainos. De este género son los romances castellanos que hablan de los doce Pares de Francia, de Bernardo del Carpio y de algunos aventureros mahometanos. A este modo, siguiendo el sistema de que *los adagios castellanos han sido el origen de la poesía vulgar, creo que las primeras coplas han sido líricas,* por ser más naturales y porque aún hoy se conserva aquel modo de poetizar entre los vulgares y se conservará siempre. No sucedió así con los *Romances. Estos tuvieron su era,* del mismo modo que los libros en prosa de caballería. Para este género de poesía es preciso que se vuelva a introducir la moda. Para lo otro nunca faltará ocasión, mientras hubiere españoles... De manera que en cualquiera edad, en cualquiera lengua y en cualquiera dominio siempre los españoles han sido

muy aficionados a la poesía, música, bailes y regocijos inocentes."

Fernando Wolf, entendido como pocos en cuanto atañe a poesía popular, vió ya cuanto hemos historiado hasta aquí en su *Historia de las literaturas castellana y portuguesa,* t. II, pág. 447:

"Si bien por una parte la lírica artística nació en Galicia y Portugal antes que en Castilla, por otra parte, empero, la poesía artística portuguesa aparece ya desde un principio como cortesana, formada conforme a modelo extranjero (provenzal), sin haberla precedido, como a la castellana, una poesía semipopular, semiartística, indígena, surgida de elementos populares y basada, por lo tanto, en lo genuinamente nacional. Con esto se decide a la vez el debate acerca de la prioridad del arte poético portugués o del castellano; con esto también se pone de manifiesto la diferencia del principio respectivo de que proceden y de los caracteres fundamentales y períodos de desarrollo por tales principios condicionados, pues mientras la poesía castellana no sólo tuvo principio popular y base nacional, en su período de brillantez, sino que además jamás descendió a mera imitadora bajo la influencia extranjera, y hasta en tiempo de su decadencia mostró la fuerza de vida peculiar y propia, bastante para poder regenerarse sustantivamente, por el contrario, la poesía portuguesa se desarrolla partiendo de un principio del todo artístico que arraiga en el extranjero, antes de que la poesía popular indígena pudiera darle una base suficientemente amplia para presentar obras artísticas con tipo nacional. De aquí que sus rasgos fundamentales (pues no puede propiamente hablarse de carácter fundamental [1] si es que no se toma por tal la falta de carácter) son: dependencia del influjo externo, instinto de imitación, gran flexibilidad y una blan-

1 Consiste el de la castellana en *el villancico,* como hemos visto.

dura rayana en la flojedad; en una palabra, que es más *receptiva* que *productiva*. De aquí que aun en los tiempos de su más acentuada peculiaridad le faltara empuje, y que los poetas más populares de los portugueses, Gil Vicente y Camoens, fueran fenómenos aislados sin efecto ulterior. De aquí que cuando cayó a su vez la poesía portuguesa se hundiera en una agonía, de la que sólo pudo sacarle un impulso externo, ayuda extraña."

Poco después (pág. 457) añade:

"Este desarrollo de la poesía artística portuguesa, según el patrón de la trovadoresca ("a imitaçao dos Avuer-"nos et Prouençaes", como observó muy bien Nunes de Leâo), lo atestigua expresamente el mismo rey Diniz. Dice así en una poesía:

Quer' eu en maneyra de proençal
fazer agora un cantar d'amor.

Y en otra:

Proençaes soen muy ben trobar
e dizen elles, qu'é con amor."

Y prosigue F. Wolf:

"La poesía cortesana galaicoportuguesa aparece como hija y discípula de la provenzal, no sólo por testimonios externos, sino, además, en su espíritu, tono y forma. Las canciones del rey se dividen en dos grupos, el primero de los cuales contiene los cantares de amor propiamente cortesanos. Están, según se ha dicho, enteramente a la manera provenzal, sin más diferencia que el tener la mayor parte un estribillo y añadir la última estrofa al estribillo una *tornada* de dos versos que rima con él. Por lo demás, se halla en ellos la estructura estrófica artística y hasta observados los artificios de la poesía trovadoresca, como la rima que va a través de todas las estrofas (*coblas unisonans*) repetición de las mismas palabras en las estrofas, a modo de rondó, entremezclados con pies quebrados, etc. Entre estos cantares de amor hay también muchas pastorelas (serranicas), siendo precisamente los

más graciosos; pero éstos en su mayor parte en redondillas octosílabas con estribillo, en que se manifiesta el elemento popular... Más notable y más peculiar es el segundo grupo, que está separado en el manuscrito mismo con el siguiente anteescrito: "Em esta folha se começã "as cantigas d'amigo..." Estas *Cantigas d'amigo* hacen juego con las varoniles canciones de amor... Muéstrase, por lo tanto, el real poeta en el primer grupo como un mero trovador, representando los monótonos plañidos amorosos, la galantería convencional en forma artística, mientras que en el segundo grupo se atiene más de cerca a lo popular, a un contenido más objetivo y sencillo y en una forma a menudo viva y dramática."

Todo esto dice Fernando Wolf a propósito del *Cancionero del Vaticano.* El *Cancionero de Ajuda,* que es más antiguo, contiene menos elementos populares, es todo cortesano, tanto, que Bellerman y Díez dijeron de él que era un "antiguo cancionero con metro provenzal." Bellerman notó ya que:

"En oposición a las canciones españolas y a las posteriores portuguesas, las de este nuestro cancionero se mueven como las poesías de los trovadores, la mayor parte en cadencia yámbica y en líneas largas de diez y once sílabas."

Y observa Wolf que:

"este verso decasílabo yámbico, en su mayor parte con rima aguda..., es precisamente uno de los que señala el marqués de Santillana como provenzales."

Con estos versos hallamos también en entrambos cancioneros

"otros alejandrinos (dice Wolf); pero *ningún verso que sea verdaderamente de arte mayor;* por el contrario, muy amenudo y muy perfectamente acabados, porque son populares, *los redondillos maiores.*"

Resume Díez diciendo que la literatura portuguesa

"constituyó, desde mediados del siglo XIII, poco más o menos, una poesía de cantares, que salió de los magnates del país, siendo por ellos cultivada y formada en parte según el patrón de los provenzales."

VI

EL SIGLO XV

Vengamos ya a otro período poético, que comienza en la segunda mitad del siglo XIV y acaba en el XVI. Es período en que domina la manera castellana y los versos *de arte menor* o *común* en la lírica y *de arte mayor* en las narraciones largas; y esto no sólo en los poetas castellanos, sino en los portugueses. Fueron éstos abandonando la manera provenzal y allegándose a la nacional de los castellanos. Oigamos a Wolf (pág. 471):

"A este tiempo cuadra perfectamente el pasaje de la carta del marqués de Santillana, pues entonces se hicieron las formas dominantes en la poesía artística y cortesana galaicoportuguesa y española, *el arte que mayor se llama e el arte común,* esto es, los versos dodecasílabos con ritmo dactílico y los octosílabos con cadencia trocaica, en estrofas la mayor parte de cuatro u ocho versos con rima alternante o cerrada, de las cuales artes sólo la última, la común, se nos presenta ya en los cancioneros del Vaticano y de Ajuda, pero en su mayoría sólo en poesías ligeras, de tono popular, mientras en las poesías verdaderamente cortesanas se emplearon de preferencia las formas provenzales en aquellas dos colecciones. Por la introducción, o más bien nueva admisión, de aquellas formas populares en vez de las provenzales, recibió la poesía artística galaicoportuguesa un tinte más nacional, aun cuando siguió conservando, lo repito,

el carácter de una poesía de corte y de conversación. Pero hasta esta modificación parece menos haber surgido de un desenvolvimiento espontáneo de la poesía portuguesa, que haber sido *efecto de la influencia galaicoespañola.* Pues si el marqués de Santillana dice, por su parte, que cree (creo) que el desarrollo artístico de aquellos ritmos populares, el arte común y mayor, había nacido en Galicia y Portugal, y no tengo dificultad en considerar aquí también su opinión, aunque expresada hipotéticamente con magistral cautela, por la más fundamental y verosímil, añade, sin embargo, que no solamente gallegos y portugueses, sino hasta "que "no ha mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores "destas partes" (con exclusión de trovadores catalanes, valencianos y aragoneses) los castellanos, andaluces y extremeños habían compuesto todas sus obras en lengua gallega. ¿No es, por lo tanto, verosímil que precisamente por medio de estos últimos, muchos de los cuales, como hemos visto, figuran en el *Cancionero del Vaticano,* y entre los cuales se había desenvuelto, independiente de la poesía artística extranjera, otra sustantiva, popular, que presupone una floreciente poesía del pueblo, que por medio de ellos llegaran a la lírica artística galaicoportuguesa aquellos elementos populares, y que, cuanto más la cultivaban, tanto más cediesen las formas extrañas a las nacionales, gracias a ellos más que a los portugueses mismos, que se entregaron tanto al influjo extraño y cuidaban tan exclusivamente de la lírica artística cortesana, que entre ellos, aparte sólo de un par de vestigios de intentos épicos aislados que se han conservado de aquel tiempo, como lo dice el mismo señor Bellerman, "la antigua literatura portuguesa carece "casi en absoluto de todo romance histórico, debiendo "de ser los que sobreviven oralmente en el pueblo, en "su mayor parte emparentados con los antiguos españoles"?

"Recuérdese, además, que los españoles que escribían en gallego poetizaban también la mayor parte de ellos

en lengua castellana; que en las poesías que componían en este idioma jamás se servían de las formas extrañas provenzales, sino de las nacionales sólo, de las populares; que hasta los mismos trovadores castellanos del siglo siguiente, aun después de la influencia renovada e inmediata del arte poético provenzal más posterior, el de Tolosa y Barcelona, sobre la poesía castellana de Castilla, se mantuvieron fieles a sus formas nacionales, y que, por el contrario, los portugueses, como hemos visto en el ejemplo del rey don Pedro, ya en este siglo empezaron a poetizar en castellano, costumbre que creció considerablemente en el siglo próximo y más aún en los siguientes; y si se recuerda todo esto, la idea expresada más arriba acerca de la influencia que los españoles ejercieron sobre la modificación en sentido más nacional en la poesía artística galaicoportuguesa, ganará en verosimilitud.

"Así es que hasta el señor Bellerman cierra este siglo con dos españoles, "porque dan una prueba de que también en este siglo se siguió conservando la antigua costumbre de los castellanos de componer en dialecto gallego". Los dos españoles con que lo cierra son dos trovadores castellanos, nombrados también por el marqués de Santillana, a saber: el Arcediano de Toro, de la segunda mitad del siglo XIV, y el algo más joven pero famosísimo Alonso Alvarez de Villasandino o de Illescas. De ambos hallamos poesías castellanas y gallegas, que no se diferencian entre sí nada más que por el dialecto, y éste a menudo apenas conocible, en el famoso y ya impreso *Cancionero* que el prosélito judío Juan Alfonso de Baena, contador del rey don Juan II de Castilla, recogió para entretenimiento de éste y de su corte, Cancionero el más antiguo de los que se conocen de los españoles.

"Pero con el fin del siglo XIV, prosigue el señor Bellerman, se hace cada vez más raro el que se sirvan castellanos del lenguaje gallego, que sonaba como un tosco dialecto popular junto a la lengua castellana, más llena

de tono, y que une fuerza y melodía en más hermoso equilibrio, apareciendo como una cosa tardía y aislada un poema en aquel dialecto, que tuvo por autor al mismo Santillana, que era gallego" (propiamente leonés, de Carrión).

La consecuencia de todos estos hechos históricos es, como dice Wolf en la página 488, que:

"La poesía popular obró sobre la (erudita) española, y mediante ésta sobre la poesía artística y cortesana portuguesa en el aspecto formal, gracias a la introducción de los versos populares y nacionales de *arte común* o *real* y de *arte mayor*, en vez de los metros provenzales, corrientes antes en la poesía artística galaicoportuguesa, aunque nunca en la castellana."

Estos persuasivos testimonios de tan perspicaces críticos no los tuvo en cuenta Menéndez Pidal, ni cuantos siguen amedrentándonos, como si fuéramos niños, con el coco de la lírica galaicoportuguesa y sus *Cancioneros,* y con el famoso argumento de Malhonda. Desde que falleció el rey don Dioniz (1325) aquella lírica decayó a pasos agigantados, y la popular castellana, de arraigo nacional, fué pujando y sobreponiéndose hasta triunfar enteramente a fines del siglo XV. La lírica popular castellana no debe ni lo más mínimo a la galaicoportuguesa, de origen provenzal y provenzal en metros, tono y espíritu, aun cuando la popular gallega le comunicó más tarde, en tiempos del rey don Dioniz, lo mejor que ofrece en los *Cancioneros,* lo único verdaderamente poético. Por el contrario, desde 1325 comenzó a influír nuestra lírica popular, primero en la erudita castellana, y después, mediante ella, en la de Portugal.

El más antiguo *Cancionero* castellano que conocemos es el de *Baena,* con poesías de la primera mitad del siglo XV y algunas de la segunda mitad del si-

glo XIV. Según la corriente manera de opinar, hallámonos aquí con los orígenes y más antigua poesía lírica castellana, de suerte que hasta mediado el siglo XIV, hasta las poesías del Arcediano de Toro y de Villasandino, los dos más antiguos poetas de aquel *Cancionero,* en Castilla no hubo lírica, sólo se cantó en galaicoportugués. Así lo da a entender Menéndez Pidal cuando escribe en su *Discurso* antes citado (pág. 20):

"El vulgo castellano que cantaba en la lengua propia sus gestas heroicas, cantaba su lírica en una lengua extraña, aunque hermana gemela. Y dado este exotismo de orígenes, no puede chocarnos que el primer cancionero castellano contenga sólo poetas que no datan sino de la segunda mitad del siglo XIV y de los primeros años del XV; fué presentado a Juan II por el escribano de la corte Juan Alfonso de Baena, y *en él hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana.*"

Este párrafo afirma claramente que el vulgo castellano cantó su lírica en galaicoportugués hasta la segunda mitad del siglo XIV, época de la cual hallamos ya lírica en castellano en el *Cancionero de Baena.* De modo que

"*en él hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana.*"

Ya hemos visto que es erróneo afirmar que el pueblo castellano cantase en idioma extraño, que es erróneo afirmar que el pueblo castellano no cantase líricamente en su propio idioma; es, por consiguiente, erróneo afirmar que la más antigua lírica popular en castellano es la del *Cancionero de Baena* o la de su tiempo. Pero hasta es erróneo afirmar que fuera aquélla la más antigua lírica culta escrita en castellano,

pues en Berceo, en Juan Ruiz, en Sem Tob y en otros poetas tenemos poesía culta escrita en nuestro idioma. Por cualquier lado que se la tome es, por consiguiente, errónea y falsa la proposición de que

"*en él hallamos las postrimerías de la escuela gallega y las primeras evoluciones de la escuela castellana.*"

Además, si en el *Cancionero de Baena hallamos las primeras evoluciones de la escuela castellana,* tratándose, como Menéndez Pidal trata, de la lírica popular, y como de ella trata en este mismo párrafo, síguese como consecuencia que la lírica popular castellana nació de la lírica del *Cancionero de Baena.* No puede concebirse cosa más desapropositada. No solamente dista aquella poesía cortesana y culta *todo coelo* de la popular, sino que la popular influyó ya en ella. No puede darse cosa más artificial, huera y ñoña que aquélla, digamos, versificación, porque sería irreverencia llamarla poesía. De aquellos trovadores cortesanos, los unos eran gente por demás grave y machucha, entregada a estudios más serios escolásticos, que terciaban a veces en las contiendas cortesanas, filosóficas y teológicas, poniendo en apesadumbrados versos lo que trataban no menos en pesado latín en sus particulares estudios. Los otros versificaban por moda, sin ser tampoco poetas: donceles que tomaban la pluma para rimar versos a las damas o hacer juegos con el léxico o con los conceptos, como tomaban el venablo para cazar jabalíes o la lanza para justar en torneos. La poesía había degenerado en *requestas* y contiendas baladíes. Son hueras disputas y gimnasia métrica de responder por los mismos consonantes, disquisiciones teológicas o de otro jaez, versos groseros de escarnio, versos pedigüeños, pocos de amores,

y éstos conceptuosos; ni un *cantar de amigo* a la gallega o de enamorada a la castellana. Los amores son allí tan cortesanos como los cantares. Villasandino, que era verdadero poeta, y en otras circunstancias hubiera hecho verdadera poesía, dejó allí los últimos ecos de la musa cortesana galaicoportuguesa, cuyas primeras voces hallamos en las *Cantigas de Alfonso X*. Micer Francisco Imperial trajo otra moda todavía más extraña y de más lejos, de Italia, la alegoría dantesca, que encandiló hasta fines del siglo hasta a los mejores poetas y sólo comunicó a la poesía culta de aquel siglo oscuridades y vaciedades sin cuento. Añádase el conceptismo petrarquesco, que hizo riza llevando los conceptos amorosos al campo de la abstracción y de las aéreas metafisiquerías, y se comprenderá por qué en tan espléndida floración de poesía como envuelve el largo reinado de don Juan II, durante casi toda la primera mitad del siglo XV, escasísimas son las flores de poesía verdadera. Entonces, como siempre, la gente de arriba pagábase de la corteza, de versificar según modas venidas de allende, mientras la verdadera poesía, el meollo y sustancia, había que buscarlo en la gente de abajo. La poesía lírica brota del corazón, y todo lo que en el *Cancionero de Baena* se lee nació de la cabeza. El cortesano escribano de don Juan II no paraba mientes sino a ver quién llegaba de nuevo a la Corte para desafiarle a requestas y lides de estériles versificaciones, con el fin de entretener a su señor y a los cortesanos. Las musas huyeron horrorizadas de la mesa donde Baena compilaba todas aquellas puerilidades ingeniosas y sotiles. Es todo el *Cancionero* imitación de dos literaturas ya decadentes: de la galaicoportuguesa, cuando ya andaba enteramente de capa caída, y de la pro-

venzal, que había brillado en los siglos XI y XII, y que tras la guerra de los albigenses había ya fenecido, y que resucitada escolástica y académicamente por el Consistorio de la gaya ciencia de Tolosa (1323), vino más tarde todavía más academizada al Consistorio de Barcelona (1390). Por esta época es cuando influyó la poesía provenzal en la nuestra cortesana y culta; así es que en ella no se hallan los temas de la antigua provenzal. No cabe mayor herejía poética que decir que de aquello nació la lírica popular castellana, como lo da a entender Menéndez Pidal harto manifiestamente.

Hay un abismo entre la poesía culta del siglo XV y la popular por los cultos menospreciada y no citada para nada por nuestros historiadores literarios, Amador de los Ríos, Puymaigre y Menéndez y Pelayo. Increíble parece que en aquella sociedad, donde los pensadores y poetas más distinguidos versificaban tan sin pizca de poesía, teniendo, sin embargo, tan elevado concepto de ella, como escribe Baena en su introducción, cantase a la par el pueblo tan delicadamente, con un gusto tan ático, con tan verdadero sentimiento como hemos visto en la *Floresta*. De los mejores poetas fué el marqués de Santillana y de sus mejores poesías son aquellas canciones que remedan el popular villancico. Véanse las más escogidas, fuera de las ya antes citadas:

Deseando ver a vos,
gentil señora,
no he reposo, par Dios,
punto ni hora.

Cuanto más vos mirarán,
muy excelente princesa,
tanto mas vos loarán.

La donosura es del metro y coplilla, ambas cosas populares; el fondo es flojo, aguado, de escasa o ninguna sustancia. El mismo Santillana inserta en su *Villançico fecho a unas tres fijas suyas* [1] tres villancicos populares anónimos. ¡Qué diferencia, comparados con los del Marqués! Son suspiros del alma. Suspira la doncella al sentir los primeros amores, notando lo que hasta entonces no había advertido, que la miran los hombres y que ese mirar no es como el de los de su casa que la custodian:

Aguardan a mí:
nunca tales guardas ví.

Suspira la doncella que por primera vez se siente sola, porque se le despierta el amor de doncel:

La niña, que amores ha,
sola ¿cómo dormirá?

Suspira la doncella desdeñada:

Dejadlo al villano pene;
véngueme Dios delle.

Suspira la doncella enamorada y suspira el padre, que advierte que ya no suspira por él, sino por otro:

Sospirando iba la niña
e non por mí.

¡Qué sencillez de forma, qué hondura psicológica femenina! En el *Cancionero de Herberay,* de me-

1 He de advertir que en un códice de la Biblioteca Nacional, el 3788, donde están las poesías que trae Baena de don Pedro González de Mendoza y las que trae de Macias, ésta composición de Santillana se atribuye a Suero de Ribera. En el mismo códice están las *Coplas de ¡Ay panadera!* y *de Mingo Revulgo* y además dos de don Beltrán de la Cueva, mayordomo de Enrique IV: *Donsella yo digo assi* y *Si os vi no m'arrepiento.*

diado el siglo xv, hállanse mezcladas poesías cultas y populares. ¡Qué distancia de las unas a las otras! Sólo el pueblo, que componía los romances viejos, era capaz de componer las poesías líricas anónimas.

Lo que se ve bien claramente en Santillana es que la lírica popular había obrado poderosamente en la erudita, pues a la manera popular compuso las canciones y decires copiados y otros como:

Señora, cual soy venido
tal me parto,
de cuidados más que harto
e dolorido.

Y en otro lugar:

De vos bien servir
en toda sazón
el mi corazón
non se sá partir.

Estos, villancicos son sin duda a la manera popular, seguidos de coplas, aunque sin estribillo. Otros hay con estribillo, atribuídos a Santillana en algunos códices y lo tiene la serranilla de la Finojosa. La misma influencia de la lírica popular en la culta se halla ya en las más viejas composiciones del *Cancionero de Baena,* hechas en el siglo xiv. Hacia 1374 escribía Alfonso Alvarez de Villasandino, cantando a *Constansa Veles de Guyvara*:

Quando yo vos vi doncella,
de vos mucho me pagué:
ya dueña, vos loaré.

Esta tonada es enteramente la de los villancicos populares, aunque sin su enjundia. Y luego vienen las coplas, tan sosas como el villancico. Del mismo poeta vimos la *cantyga de Santa Marya,* verdadero villancico con coplas, aunque sin estribillo. Los diez

tomos manuscritos, 3755-3765, de la Biblioteca Nacional, están llenos de poesías eruditas del siglo xv y abundan las imitadas de la poesía popular, villancicos, aunque de hechura culta. El uso del villancico va creciendo durante el siglo xv, y en el reinado de los Reyes Católicos hácenlos todos los poetas castellanos, y hasta los poetas portugueses los hacen no sólo en nuestro idioma, sino en el suyo propio, cosa antes nunca vista. El *Cancionero de Resende* es de poetas portugueses. En él se halla esta poesía:

¡Abaix' esta serra,
verei minha terra!
O montes erguidos,
deixae-vos cahir,
deixae-vos sumir,
e ser destroydos;
poys males sentidos
me dan tanta guerra
por ver minha terra.

Este es un villancico con vuelta, enteramente castellano por su estructura. Jamás habían hecho en Galicia ni Portugal composiciones con villancico a la cabeza. El estribillo es el segundo verso del villancico algo mudado, como de ordinario lo hallamos en nuestro villancico con vuelta.

Y ¡lo que son las cosas! Menéndez y Pelayo (*Hist. poesía cast. En la Edad Media,* t. I, pág. 255), dice:

"Cuando en medio de la aridez habitual del *Cancionero de Resende* (uno de los libros más empalagosos que en el mundo existen) nos sorprende alguna nota poética, no hay que preguntar de dónde procede; v. gr., en aquel villancico de Francisco de Sousa."

Y pone ese mismo villancico.

"No hay que preguntar de dónde procede."

Esto es, de Galicia. Por la "nota poética" no podrá decirse si viene de una región o de otra, pues en todas hubo siempre poetas; mas por la estructura claramente se ve que la composición se fraguó a la manera castellana. Antes bien la "aridez habitual" del *Cancionero de Resende,* como del de *Baena,* vino de la tradicional poesía cortesana portuguesa, provenzal en sustancia, y de la imitación italiana posterior. Pero Menéndez y Pelayo no había caído en la cuenta de que el sistema del villancico es castellano exclusivamente. como no había caído en la cuenta nadie hasta hoy. Así que confirma Menéndez y Pelayo la influencia gallega en nuestra lírica, con lo que cabalmente se confirma todo lo contrario, la influencia de nuestra popular en la gallega, a la cual lleva el sistema del villancico. Como con los ejemplos de Gil Vicente que luego trae y que tienen villancico:

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

¡Qué sañosa esta la niña!
¡Ay, Dios, quien la hablaría!

Gil Vicente muestra con estos villancicos populares y con poner en labios de portugueses otros muchos villancicos castellanos que nuestra lírica popular había acabado con la provenzal portuguesa y hasta con la popular gallega, imitada por los poetas eruditos.

Gil Vicente, portugués de nación, escribió obras dramáticas, unas en castellano, otras en portugués. Muéstrase muy conocedor y admirador de la poesía popular castellana e ingiere en sus obras villancicos maravillosos. En sus obras dramáticas escritas en portugués parece sería natural ingiriese cantares popu-

lares portugueses. Pues bien, el hecho es notabilísimo: raros son los cantares portugueses que trae en sus obras dramáticas portuguesas y lo común es que al poner cantares populares los traiga en castellano. Estos villancicos o cantares castellanos populares, cantados por gentes del pueblo portugués, en las obras dramáticas portuguesas prueban una cosa: que eran tan famosos que hasta habían pasado a Portugal, y eso en tiempos en que las relaciones políticas con Castilla no eran muy cordiales que digamos. Hasta tal punto triunfó nuestra lírica popular de la galaicoportuguesa. No creo pasaran así la frontera las poesías cultas del *Cancionero de Baena* o sus allegadas, de donde se pretende nació nuestra lírica popular. Que el villancico popular no sea de origen cortesano, sino de origen villano, aldeano y matiego, lo dice su propio nombre de *villancico*. Cuanto a lo advertido de los villancicos castellanos cantados por portugueses en las obras de Gil Vicente, no se desvirtúa oponiendo que en las mismas obras dramáticas portuguesas se habla a veces en castellano, porque eso no sucede sin motivo, cuando es castellano el que habla, por ejemplo. Pero que siempre (puede así generalizarse por ser rarísimas las excepciones) que se cante algo popular, los interlocutores *portugueses* y, lo que es más notable, los del pueblo, canten castellano, es hecho tan extraordinario, que sólo puede atribuírse a la celebridad de aquellos villancicos que habían pasado la frontera.

Y si hay quien de aquí tome pie para corroborar su doctrina de que en tiempos pasados pudo suceder al revés, que el pueblo castellano cantase en galaicoportugués por haberse hecho famosos los cantares de aquella tierra en el resto de España, le concederemos las mismas consecuencias. Suponiendo que así

fuera, sería a condición de que en España se cantase a la vez en castellano, como concedo que los portugueses de Gil Vicente, al cantar en castellano cantaban no menos en portugués. Luego por cantar en galaicoportugués no se deduce que en castellano no se cantara, que es el argumento de los adversarios.

Además, ellos dicen que en España, entre las gentes del pueblo, se cantaban sólo en galaicoportugués, no ya los cantares populares, como nos muestra Gil Vicente que se cantaban los castellanos en Portugal, sino los cantares eruditos, como los de las *Cantigas* de Alonso X, y ya esto no puede admitirse. Que los cantares populares pasen la frontera de dos pueblos hermanos, de idiomas muy parecidos, cuando se hacen famosos y son de la misma tonalidad, se comprende. Los aires populares de Portugal, Galicia y Castilla son muy parecidos, y las hablas diferían poco en aquellos tiempos. Lo que no puede admitirse es que *el pueblo castellano* cantase canciones *cortesanas galaicoportuguesas,* como a nadie me empeñaré yo en persuadir que el pueblo portugués cantase nunca canciones *cortesanas castellanas.*

El caso de Gil Vicente es muy otro que el de los cantares eruditos portugueses, y no hay paridad en la argumentación.

Que en León, y aun en Castilla, se cantasen villancicos populares gallegos, concederélo tan generosamente, como es hecho histórico, según Gil Vicente, que en Portugal se cantaban villancicos populares castellanos. En países fronterizos, y cuyos idiomas están tan emparentados, nada tiene esto de particular. Recordando otra vez el famoso pareado de *Malhonda,* único argumento de los que quieren que no hubiese en Castilla lírica castellana, sino galaicoportu-

guesa, pudiera añadirse que el tal pareado hasta hubiera podido hacerse refrán en Castilla. Refranes gallegos, catalanes y portugueses han corrido por Castilla, y así los citan Hernán Núñez y los demás paremiólogos, revolviéndolos con los refranes castellanos, y cierto no los citaran si no hubieran salido de las lindes regionales donde se hablaban aquellas lenguas. Pero no dice don Juan Manuel que el pareado corriese por Castilla, ni siquiera que lo dijese el vulgo de la región de Niebla; antes bien, las circunstancias históricas bien claro dan a entender haberlo inventado gente cortesana de los que andaban con don Enrique. Mucho menos llegó a ser refrán.

Supongamos que lo fuese y hasta que lo citan los paremiólogos. ¿Podría deducirse de aquí que no se cantaba en castellano en Castilla? ¡Como si en Castilla no hubiesen corrido por aquel entonces refranes y cantarcillos castellanos, y hubiera sido necesario hacerlos en gallego! De tiempos de Alfonso VI corría aquel otro refrán castellano y nada gallego:

Allá van leys
do quieren reys.

Y desde el siglo X u XI corría y se cantaba el cantarcillo:

En Calatañazor
perdió Almanzor
el atamor.

En los principios del siglo XIII se cantaban ya tonadas de vela tan completas y complejas como la que, imitándolas, inventó Berceo de *¡Eya velar!*

Pero volviendo al influjo de la lírica popular castellana en la portuguesa, en el siglo XVI abundan los villancicos escritos en portugués.

En *Villancicos de diversos autores*, Venecia, 1556,

hay dos composiciones galaicoportuguesas (núms. 9 y 54); ambas están a la castellana, con villancico que engendra el estribillo. Véase el núm. 9:

Mal se cura muyto mal,
mas en poco cando tura
muyto mas peor se cura.
En muyto mal cando veñ
non pode muyto turar,
porque tenen d'acabar
muyto presto a queyn lo teyn.
Acabar en poco cando tura
muyto mas peor se tura.

Núm. 54:

Falai, meus olhos, si me quereis beñy,
—¿Cómo falará quin tempo non teñy?
Deseyo falarvos
miñ alma, scuitayme,
non posso olvidarvos,
miñ alma falayme.
Bivo deseyando a vos miño beñy
—¿Cómo falará quin tempo non teñy?

¡Tanto había influído nuestra lírica popular sobre la galaicoportuguesa! Que en Portugal se cantaban villancicos castellanos no es menos cierto.

El *Cancionero d'Evora,* publicado por Víctor Eugène Hardung, Lisboa, 1875, parece ser de fines del siglo XVI, entre 1590 y 1600. Muy pocas son las poesías escritas allí en portugués; casi todas están en castellano y pertenecen a la lírica popular anónima, no pocas de ellas conocidas por otras fuentes. Se ve que el que las escribió era portugués, y que las sabía o tomaba de otros de oídas, porque están en castellano con ortografía y hasta con pronunciación portuguesa. Esas poesías populares castellanas cantábanse en Portugal, aportuguesándolas algo en la pronunciación.

Hasta se juntaban coplas portuguesas al villancico castellano. Por ejemplo, el núm. 21, que dice así:

OUTRA

—"*Pastorcito, ¿queres-me bien?*"
—"*Zagala, sabe-lo dios.*"
—"*Hora di-me como a quien*"
—"*Ay señora, como a vos.*
Ja nâo poso ser contente,
tenho a esperança perdida,
amdo perdido âtre a gente,
nem mouro nem tenho vida;
nem descanso nem repouzo,
meu mal cada ves sobeja,
ho q a minha alma deseja,
nâo poso dizer nê ouzo.
Asi vivo descontente,
asas dôr entresticida,
amdo perdido âtre a gente,
nê mouro nê tenho vida."
—"Yo contenta estivera."
—"Yo no, señora, por dios."
—"*Hora di-me como a quê?*"
—"*Ay señora, como a vos.*"

Aquí se ve claro que eran portugueses los que tal cantaban, que de oídas está escrita la poesía, la cual, cuanto al estribillo es castellana, y cuanto a la copla o vuelta es portuguesa o castellana aportuguesada. En las demás composiciones hay palabras pronunciadas y escritas a la portuguesa, con ser claramente castellanas. Así en el núm. 24, titulado:

VOLTA DE "ALÇÉ LOS OJOS."

Vy q nâo podia ser
lo qu'el grande amor mereçe,
que dô ventura falece,
poco vale el mereçer.

La negación *no* del primer verso está en portugués, *nao,* como *fallece* está escrito *falece.* Durante el siglo XVI siguió, como en tiempo de Gil Vicente, cantándose en Portugal villancicos populares castellanos: el *Cancionero d'Evora* es una colección de ellos, tal como sonaban y los cantaban los portugueses. Es este *Cancionero* de grande importancia por el valor de sus villancicos, los más desconocidos por otras fuentes y enteramente populares. Todos van en la *Floresta.*

"La plupart de ces vers ne sont pas grande chose, mais il y en a aussi quelques-uns qui ne manquent pas d'un certain mérite."

Así las juzgó el editor Hardung; para nosotros son perlas preciosas.

La lírica popular de Castilla, a pesar de los eruditos que para nada la tenían en cuenta, como Baena y el marqués de Santillana, fué la que obró esa transformación en la erudita de entrambos países. Pero la hora del triunfo de todo lo popular, del romancero como de la lírica, sonó al subir al trono los Reyes Católicos. Hasta los poetas más cortesanos se hacen cargo de la lírica popular, y a imitación de sus tonadas componen poesías místicas fray Iñigo de Mendoza y fray Ambrosio de Montesino. Lope de Sosa fué poeta popular, así como Reynosa. Alvarez Gato se allega mucho al pueblo y le toma villancicos o los remeda. Garci Sánchez de Badajoz compone sus endechas amorosas con la forma popular y con otra sinceridad de la falseada de los pasados poetas cortesanos. Hasta en los *Cancioneros* cortesanos de Hernando del Castillo o *Cancionero general,* Valencia, 1511, y el de *Costantina,* 1510, se nota la influencia y hay trozos populares. El aragonés Pedro Manuel de Urrea escribe ya conforme al villancico popular. Ya hemos

visto que en los mss. 3755-3765 hay muchos villancicos hechos por poetas cultos de todo el siglo XV.

Pero hay todo un *Cancionero,* llamado de *Barbieri,* que lo editó, conservado en la Biblioteca Real, que casi sólo contiene piezas líricas populares, con música de los mejores maestros de la época. Y los más célebres poetas, Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, llevan a la literatura escrita y erudita la lírica popular, componiendo villancicos y églogas que populares se hicieron y que de las populares apenas se diferencian.

Juan del Enzina, sobre todo, fundó el teatro sobre la lírica popular y fué el más afamado lírico y músico de su tiempo. Fundó no menos la égloga y la bucólica castizamente castellana, hasta introducir en la bucólica y en el teatro el habla sayagüesa de la región pastoril de Salamanca. Los villancicos y coplas comenzaron entonces a imprimirse en pliegos de cordel a par de los romances. A un mismo tiempo, en aquel reinado de los Reyes Católicos, se descubrieron los tres géneros literarios principales, sacándolos de la oscuridad del pueblo y llevándolos a los escritos: la epopeya en romances, la lírica en villancicos y el teatro en autos, églogas y farsas. Así se fundaba la literatura artística sobre los tradicionales géneros populares, literatura verdaderamente nacional, henchida de esperanzas para lo venidero.

Desgraciadamente pronto se atravesó de por medio otra vez el gusto extranjero italiano, que desvió a los mejores poetas del camino castizo, tan gallardamente abierto por Juan del Enzina y sus seguidores de la época de los Reyes Católicos. Boscán y Garcilaso, tan enaltecidos por aquella moda italiana que nos trajeron, fueron los causantes del estan-

camiento y retardo que sufrió aquella literatura nacional; fueron los que descaminaron la lírica y los que pusieron en olvido la bucólica. La imitación clásica descaminó no menos el teatro en su evolución durante toda la segunda mitad del siglo XVI llevando a nuestros renacentistas al vano empeño de componer comedias italianas y luego tragedias clásicas, y el que descaminó igualmente la épica arrastrándoles a la imitación del Taso en infinidad de poemas épicos, tan insoportables como las tragedias clásicas y las comedias italianas.

Pero antes de pasar adelante conviene resumir ceñidamente la historia de nuestra lírica medieval, tanto la popular como la culta. Brotando del idioma y como una clase particular de frases nace con el mismo idioma el *villancico,* como nacieron con él los *refranes* y las simples *frases hechas* y *por hacer.* Desde tiempo inmemorial cantábase en España una lírica popular no escrita, de la cual hacia el siglo IX salió en parte la popular y la semierudita de Abencuzmán, cantada en Córdoba en idioma arábigo con huellas del habla castellana, usada por los españoles y aun por los mismos musulmanes. De la de Abencuzmán salió la lírica provenzal, cuanto a la forma, y de ésta, a mediados del siglo XIII, la galaicoportuguesa, que con el rey don Diniz llega a colmo e incorpora elementos de la popular gallega. En esta lírica cortesana de Portugal tomaron parte el rey don Alonso *el Sabio* y sus cortesanos. Con la muerte de don Diniz decae y en cambio medra la lírica culta castellana. Esta tiene sus primeros atisbos en Berceo, primera mitad del siglo XIII, aunque aquel poeta fuera más propiamente objetivo, narrador de vidas de santos y milagros. En la primera mitad del siglo XIV hallamos ya la lírica culta castellana enteramente desenvuelta; pero

en manos de poetas que a la vez son cultos y populares. El principal de todos, Juan Ruiz, que emplea la cuaderna vía como Berceo, formada sobre la cuarteta castellana con el alejandrino francés, pero que además compone trozos populares en variedad de metros castellanos. En puros metros castellanos escriben don Juan Manuel, el autor del *Poema de Alfonso XI,* el de la *Crónica Troyana* y el Rabi Sem Tob. Cuanto se escribe en la cuaderna vía pertenece al llamado *Mester de clerezía,* género narrativo, más épico que lírico, de origen eclesiásticofrancés y culto enteramente. Pero lo propiamente lírico está en metros castellanos, lo cual indica que la lírica culta y escrita nace en Castilla de la popular no escrita, sobre todo en manos de Juan Ruiz; por lo menos son sus poesías las más antiguas líricas que conocemos, fuera de algunos trozos aislados.

Desde mediados del siglo XIV, en que decae la lírica galaicoportuguesa, medra y toma mayores vuelos la lírica castellana, la culta y la popular. La culta nos es conocida por el *Cancionero de Baena,* cuyos poetas más antiguos tienen no pocas influencias gallegas, y los posteriores, desde mosén Francisco Imperial, se inspiran en la lírica italiana de Dante y Petrarca. Invéntase el *arte mayor,* doblando el hexasílabo popular. La lírica culta es, pues, extranjera en gran parte, aunque los metros castellanos señoreen y no deje ya de imitarse el popular villancico. La lírica culta es, pues, extranjera en gran parte, aunque los metros castellanos señoreen y no deje ya de imitarse el popular villancico. La lírica popular va creciendo en aprecio entre los eruditos y, mediante la lírica culta castellana, influye en la portuguesa, nacionalizándola cada vez más. Durante el reinado de los Reyes Católicos, a fines del siglo XV, la lírica popular castella-

na se sobrepone a toda otra lírica en la península. No sólo escriben conforme al sistema del villancico todos los poetas castellanos, sino los portugueses. El arte mayor va oscureciéndose, y desde el siglo XVI desaparece sensiblemente, así como la alegoría dantesca y el conceptismo petrarquesco. El villancico popular está de moda en todas partes y da origen a la égloga y a la bucólica y al teatro culto. Toda la lírica culta medieval carece de sustancia poética; la popular es, por el contrario, maravillosa. La causa está en que la popular es nacional y viva; la culta es copia e imitación muerta, en papeles y pergaminos, de la lírica extraña, portuguesa e italiana. Pero cuando en ello cayeron ya los poetas cultos, apreciando la popular, llegó otra vez la moda extranjera de la lírica clásicoitaliana, y de nuevo se encandilaron y tornaron a recaer en lo que, escarmentados, acababan de abandonar.

VII

El siglo xvi. Orígenes del teatro y de la bucólica.

La historia de nuestra literatura durante el siglo xvi se revuelve toda ella en la lucha entre lo nacional, tan pujante con los Reyes Católicos, y lo italoclásico puesto de moda entre los escritores cultos. Pero la lucha fué muy enmarañada en los diversos géneros literarios.

La épica ofrecía dos campos encontrados. Los que se fueron haciendo cargo del valer de nuestro romancero popular eran escritores de poco lastre artístico, que se pusieron a remedar los romances inspirándose en las viejas crónicas, pero que no tenían recio talento épico para levantar la epopeya sobre asuntos de la época, por magníficos que ellos fuesen. Lorenzo de Sepúlveda, el más celebrado de los romanceristas, poco antes de mediar el siglo publicó *Romances nuevamente sacados de historias antiguas* y después otras obras y recopilaciones por el estilo. No le falta sabor popular; pero su empeño reducíase a componer nuevas variaciones sobre viejos temas y era empeño vano pretender luchar con las obras populares, con los romances viejos, que todo el mundo cantaba y se vendían en pliegos de cordel por las esquinas. No siguió ninguno de los dos caminos que a otro más elevado ingenio épico se le hubieran ofrecido: o refundir en un gran poema los romances populares acerca de un asunto, dándoles unidad, como

hicieron los eruditos de Atenas con las rapsodias que corrían a nombre de Homero, o componer obra nueva en el metro y con el espíritu de los romances acerca de los acontecimientos tan extraordinarios que habían por aquellos tiempos engrandecido a España.

Hubo un altísimo ingenio portugués que quiso hacer esto segundo, el gran Camoens, cuanto a las hazañas de los portugueses, y logrólo en parte con sus *Lusiadas*. Empero erró en los medios. El mismo título no dice nada. Los *lusiadas* no son los portugueses sino por falsa ficción históricoclásica, y en falsa ficción clásica de mitologías y otros aderezos extraños envolvió la magnífica materia épica de su obra. Dejárase de mitologías y clasicismos y encarando el asunto portugués a la portuguesa, su poema hubiera ganado en espíritu nacional, que es el alma de la épica. No tuvo la literatura castellana un Camoens; pero el mismo Camoens portugués hubiera agrandado mucho más su poema si con hacerlo en castellano, idioma entonces preferido por los mismos portugueses, idioma hispánico, en suma, para una epopeya hispánica del imperio hispano, lo hubiera escrito a la española, dejándose de extraños clasicismos y abarcando todas las conquistas ultramarinas llevadas a cabo por castellanos y portugueses. El clasicismo desjarretó al gran poeta épico, el único que pudiera acabar tan alta empresa.

El pueblo seguía tan aficionado como en los pasados siglos a sus romances; pero no los hizo nuevos sobre tan grandes asuntos como todos los días pasaban. Es que no había ya verdadero pueblo. Las clases sociales habíanse apartado en demasía unas de otras; Villalar vió el fenecimiento de las libertades castellanas, el emperador entendía en lejanas tierras y en

asuntos que no llegaban al alma del pueblo y sí solo de algunos de sus seguidores.

La epopeya había muerto y la imitación del Taso halló sin adversarios el campo. Poemas épicos en endecasílabos italianos, en italianas octavas reales, con la mira puesta en normas extrañas de griegos y latinos, como los de Ercilla y Balbuena, no podían ser poemas españoles sino a medias, tan sólo por el asunto. Y el asunto no basta en las cosas de arte: nacional ha de ser la manera, el metro, el espíritu sobre todo. Sólo cuando nuestros romances fueron siendo apreciados de los grandes ingenios, mayormente tras la obra de Ginés Pérez de Hita, que descubrió la vena de los romances moriscos, a fines del siglo XVI, compusiéronse rapsodias parecidas, romances históricos, moriscos, satíricos y amorosos, que si no encerraban el espíritu épico de los romances viejos, a lo menos son piezas artísticas hermosas, que valen harto más que los largos poemas en octavas reales.

No podía haber ya verdadera epopeya, por haber pasado los tiempos épicos. Sin embargo, yo me atrevería a oponer algún reparo a este tan común sentir de críticos e historiadores. En España se hicieron preciosos romances con espíritu verdaderamente épico hasta en la conquista de Granada. ¿Cómo, me pregunto yo, desaparecieron de repente los tiempos épicos? ¿No eran épicos aquellos años en que Colón y sus seguidores, henchidos de romanticismo, llegaban a un nuevo mundo, misterioso y desconocido, y volvían dejando admirados y suspensos con sus narraciones a los que acá les oían? ¿No eran épicos aquellos años en que el Gran Capitán, con héroes como García de Paredes, conquistaban a Italia y vencían a los franceses en una guerra cuajada de aventuras y de lides, no sólo campales, sino de soldados cuerpo a cuerpo,

como en los tiempos más caballerescos? Lo de la pérdida de las libertades castellanas tampoco parece causa suficiente para desterrar tan de golpe y porrazo el espíritu épico. Todos aquellos épicos acontecimientos debieran haber dado pie para romances tan buenos como los fronterizos y de la guerra de Granada, a los pocos años de sucedidos, ya que probablemente a raíz de los acontecimientos no solían hacerse. Pero es el caso que a los pocos años de sucedidos, digamos a mediados del siglo XVI, todos nuestros poetas se habían italianizado en espíritu y se abochornaban de no haber habido en España poesía alguna. Los romances dejábanlos para la gente lega; ellos, al escribir, tenían que hacerlo según la moda italiana. Y esta es para mí la verdadera y principal causa de que no se hicieran más romances con verdadero espíritu épico. El pueblo se dividió, cuanto al versificar, en cultos y plebeyos; no hubo pueblo. Cuando más tarde se puso de moda el hacer romances entre los grandes poetas, no supieron éstos prescindir de las brillanteces clásicas aprendidas y pusiéronlas en los romances que hicieron, por eso mismo llamados *artísticos*. Algunos los han menospreciado en demasía, bien así como los romances moriscos que también compusieron; pero son joyas de gran valer y, si desdicen de los romances viejos, es tan sólo por el derroche de galas y la demasiada regularidad, cosas que habían tomado del clasicismo. El clasicismo fué el que mató el espíritu épico en el siglo XVI, apartando a los poetas cultos de la masa vulgar.

No podía haber ya verdadera epopeya, por haber pasado, por esta razón, los tiempos épicos. Mas la materia épica y el espíritu épico podían encauzarse por donde los encauzó Lope de Vega, sirviendo al nuevo teatro nacional. El cual salió de sus manos heñido y

levantado con la verdadera levadura de la antigua epopeya y juntamente con la de la lírica, tan tradicional del pueblo castellano como los romances, y con la de la dramática perfeccionada durante todo el siglo aquél en autos y entremeses.

El teatro tuvo, efectivamente, que luchar no menos durante aquel siglo con las corrientes clásicas; pero luchó con mejor fortuna, porque si los tiempos épicos sencillos y sin mezcla de clasicismo habían pasado, estábase por aquel entonces en el tiempo más acomodado a la dramática.

No es de las menores alabanzas que merece nuestro villancico popular el haber contribuído tanto a la formación del teatro, que casi puede decirse haber salido de él. El villancico traía en germen el arte dramático. Un verso, un pareado, un terceto, una cuarteta, el villancico más sencillo, encierra una lírica amplia, que se desenvolvió ya de muy antiguo; pero no menos encerraba la dramática, hasta la más vasta de nuestro teatro nacional.

Ello se ve clara y palpablemente, no sólo en muchos de nuestros villancicos dialogados, sino, sobre todo, estudiando la obra lírica y dramática de Juan del Enzina, de Lucas Fernández y de Gil Vicente, los fundadores del teatro español. Ruego al lector se fije bien en las acotaciones que vamos a reproducir del fundador de nuestro teatro.

Representaciones llamó Juan del Enzina a sus obras teatrales. La primera que hallamos en la edición de la Academia lleva por título:

"*Egloga* representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador; adonde se introducen dos pastores, uno llamado *Juan* y otro *Mateo;* y aquel que Juan se llamaba entró primero en la sala, adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines, y *en nombre* de Juan del Enci-

na llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró después desto, y *en nombre* de los detractores y maldicientes comenzóse a razonar con él, y Juan, estando muy alegre y ufano, porque sus señorías le habían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el Mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpaban y corrompían, y porque no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos decían, mas antes conociesen que a más se estendía su saber."

Este párrafo, con su candorosa ingenuidad, dice acerca de los orígenes y naturaleza de nuestro teatro más de lo que pudiera disertar cualquier historiador de nuestra literatura. Porque aquí tenemos zanjado el teatro español en la viva realidad, no en fantasías o historias. Los Duques allí estaban, la noche era la de Navidad y el pastor *Juan, en nombre* del que escribe la pieza, *en nombre de Juan del Enzina,* agradece delicadamente a los señores el acogimiento que le han dado en su casa y delicadamente sale por sí como poeta. Todo ello eran cosas reales y eran obra teatral a la vez. El realismo de nuestra dramaturgia no puede presentarse más claramente.

Pero ¿por qué han de presentarse como pastores los que entran a los Duques? Porque era noche de Navidad y en el portal de Belén no hubo aquella noche otra gente que pastores, fuera de la Sagrada Familia, y el teatro español nació realmente en el portal de Belén, digamos en los belenes que lo representaban en las casas particulares, aquí en las casas del Duque de Alba. Y ¿qué iban a decir unos pastores sino cosas de *Egloga* y qué podían cantar sino villancicos? He aquí, pues, el villancico, que evoluciona en égloga sagrada de Belén, en auto de navidad, en teatro religioso.

Pero en la *Egloga,* encabezada por ese párrafo, los pastores no hablan de navidad y hablan del autor de la pieza y de otras cosas profanas. Es égloga profana, verdadero entremés y cuadro de costumbres, porque los pastores hablan en su propio pastoril estilo y hasta en su dialecto sayagués:

"¡Dios salve acá, buena gente!
Asmo, soncas, acá estoy,
que a ver a nuestrama voy
héla, está muy reluciente.

Así comienza la *Egloga* y así suelen saludar y hablar los pastores de carne y hueso y nada más que así los pastores que allá de hecho entraron. Que no iba Juan del Enzina a hacerles hablar el lenguaje de Sevilla ni Toledo, ni menos el de Teócrito y el de Virgilio, sino el que usaban los pastores del Duque de Alba. En todo y por todo vemos aquí fundida la realidad con lo que el autor pone de su caletre como poeta que se inspira en la naturaleza real, tal cual ella se es, en España y en el siglo y año en que escribe y en Alba, y entre pastores de los Duques. Así nace el teatro profano con la primera *Egloga;* veamos cómo nace el religioso con la segunda.

La segunda pieza dice así:

"*Egloga* representada en *la mesma* noche de Navidad; adonde se introducen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo; y estando éstos en la sala adonde los maitines se decían, entraron otros dos pastores, que *Lucas* y *Marco* se llamaban, y todos cuatro, *en nombre* de los cuatro evangelistas, de la natividad de Cristo, se comenzaron a razonar."

Ya estamos en el auto sagrado, pasando a él desde el entremés profano; y es la segunda *Egloga,* esto es, como la segunda escena de lo que aquella noche allí se representó. Noche de Navidad y en la misma

sala donde se cantaban maitines de Noche Buena, del Nacimiento había de tratarse y de él tratan los cuatro pastores, representando a los cuatro evangelistas. Vemos otra vez admirablemente fundida la realidad con la representación poética. Con estas dos églogas o escenas se acaba la representación. Pero no podía faltar el *villancico,* antes todo lo demás no era más que una preparación para festejar con él al Niño Dios. Así que al fin viene el famoso villancico:

Gran gasajo siento yo.
¡Huy ho!
Yo también, soncas, que ha.
¡Huy ha!, etc.

Villancicos de Navidad se componían y cantaban en todas las iglesias de España todos los años y los hay a montones en la Biblioteca Nacional y en otros depósitos de libros y de música.

El villancico de Navidad, cantado por pastores y en representación de los pastores de Belén, delante del nacimiento que se hacía, como todavía se hace, en las casas o en los maitines y misa del gallo en los templos, era el villancico por excelencia. Como otros villancicos profanos, era a menudo dialogado y en este diálogo estaba como en germen el arte dramático. Sin duda se desenvolvió de esta manera muy de antiguo; pero los primeros que conocemos escritos son los de Gómez Manrique y Juan del Enzina.

Tras estas dos églogas viene otra "*Representación* a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor". La pasión y pasos de la pasión todavía se representan públicamente en muchas partes y la misma liturgia de los días de Semana Santa tiene mucho de representativa y de dramática. También acaba tal representación con su villancico e igualmente

la que se sigue de la "Resurrección de Cristo" y la que viene tras ella:

"*Egloga* representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestollendas; adonde se introducen cuatro pastores, llamados *Beneito* y *Bras, Pedruelo* y *Lloriente.* Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse y acuitarse porque se sonaba que el Duque, su señor, se había de partir a la guerra de Francia, y luego tras él entró el que llamaban Bras, preguntándole la causa de su dolor, y después llamaron a Pedruelo, el cual les dió nuevas de paz, y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar."

A cantar el villancico, alma de la égloga, la cual bien se ve ser enteramente real a la vez que representativa y poetizada por el arte. Pero luego síguese otro acto más, o "Egloga representada la mesma noche de Antruejo"; y cenan allí los pastores representando Antruejo delante de los Duques y "todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho placer, dieron fin a su festejar".

Admirable fusión de la fiesta del día, de la representación y de la realidad del festejarla con ella. Y el villancico es:

Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos, etc.

Si obra dramática hay en habiendo *representación* o sea introducción de personas que hablan *representando* otras personas, como dijo Aristóteles, el teatro español nació de la tradicional costumbre de hacer un nacimiento y cantarle al Niño villancicos *representando* a los pastores que fueron a Belén. Tal había sido la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* que compuso Gómez Manrique para repre-

sentarse en el monasterio de Calabazanos y tales fueron las *Representaciones hechas por Juan del Enzina a los ilustres y muy manificos señores Don Fadriquc de Toledo y Doña Isabel Pementel, Duques de Alba,* desde 1505. Y *égiogas* las llamó el mismo Juan del Enzina, fuera del *Aucto del repelon,* en el cual, con todo, pastores son y estudiantes los que representan, en cuyo final *levanta* uno de ellos *un villancico.* Tanto contribuyó el villancico al nacimiento del teatro español, del cual se tiene por padre a Juan del Enzina. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* llamó Lucas Fernández a sus representaciones. Todo ello se cifra en *el villancico* de Navidad, que se desenvuelve en *representación* de los pastores que lo cantan. De aquí la importancia que tiene el villancico y lo pastoril en todo el teatro, sagrado y profano, hasta Lope de Vega, que comenzó haciendo *comedias pastoriles.* Pero no menor importancia tuvo el villancico y todo linaje de cantares populares en el teatro nacional, que Lope fundó precisamente en la lírica popular y en la popular epopeya.

Volviendo al teatro fundado por Enzina, tan lleno de realidad, tan sincero en asuntos, lenguaje, personas y espíritu, cualidades que siempre conservó durante todo el siglo XVI en las obras de sus sucesores y en los entremeses del siglo XVII, halló ya en sus comienzos un temible adversario que le salió al paso: el clasicismo. Al clasicismo rindieron parias hasta Gil Vicente, Torres Naharro, Lope de Rueda, Timoneda y no menos Fernando de Rojas en la *Celestina* y sus continuadores, pero sin que el italianismo mellase lo nacional, viviendo en las obras de estos autores entrambas cosas en fraternal concordia. Sin embargo, durante el reinado de Felipe II dióles a los eruditos por hacer *tragedias* enteramente *clásicas* y

se compusieron y representaron, sobre todo en los colegios de los jesuítas, grandes fabricadores de toda literatura académica, y aun delante de Reyes y magnates. Fué moda efímera, por no encerrar contenido alguno de sustancia nacional, como pura imitación extraña que era, y por la exageración a que tal imitación arrastraba, tan contraria a la realidad de los autos, farsas y entremeses, que tan gustosamente saboreaba el público. Juan de la Cueva ensayó asuntos épicos nacionales y aunque por su escaso temperamento dramático no logró prácticamente lo que tan acertadamente había ideado, dió pie y abrió el camino a Lope de Vega, que supo aprovechar la idea. Sobre los dos firmes cimientos de la lírica popular y de la popular epopeya fundó Lope el teatro nacional, no ciñéndose a lo trágico del teatro clásico y de la epopeya, ni a lo cómico de los entremeses nacionales, sino mezclando uno y otro, puesta la mira en *representar la vida* tal cual es, que de entrambos ingredientes se compone. Así nació la *comedia* española, que apenas tuvo que luchar con el clasicismo, porque se llevó de calle al pueblo y triunfó desde el primer día, como obra enteramente nacional.

Hay que poner un reparo al teatro nacional fundado por Lope de Vega. Escasea en todo él el elemento trágico, abundando el cómico y sobre todo el novelesco de enredos y acaescimientos comunes del vivir de entonces, los amoríos y el pundonor. Gana el teatro de Shakespeare al nuestro precisamente por lo trágico. Y sin embargo, el espíritu de nuestra epopeya había sido enteramente trágico, concepto en que no han caído los más de los que lo han estudiado. Pero es que a fines del siglo XVI ya no se calaba el espíritu trágico de nuestra epopeya. La prueba está en que los romances artísticos por entonces compues-

tos apenas tienen nada de trágicos: son cuadros vistosos y brillantes de hechos antiguos y variaciones sobre sus personajes, a veces falseados, como en los romances moriscos, cuyos moros sólo tienen de moro el traje y el nombre. Pocos dramas basados en nuestra epopeya son trágicos con el trágico que ella tuvo. Los nuestros no calaron el espíritu de nuestra epopeya, que es sustancialmente trágico. Por ello desmerece no poco nuestro teatro nacional, que al fundarse sobre la epopeya hubiera sido tan trágico como el teatro inglés, si el espíritu trágico de la epopeya hubiera sido apreciado por Lope como debiera. Ni los modernos lo han apreciado, y así vamos a insinuar por lo menos algunas ideas. Don Rodrigo es héroe trágico en la epopeya; no es odioso, como en la oda de fray Luis de León, donde se le maldice: "Injusto forzador". Cuando esa oda se escribió no se comprendía el espíritu trágico del ciclo de don Rodrigo, el cual por su culpa es cierto que causa la pérdida de España; pero la epopeya no le maldice, antes inventa que hace penitencia de su pecado, después de defender a España valientemente en Guadalete, y le canoniza y le lleva al cielo, tañendo de por sí las campanas y encendiéndose de por sí las velas al morir como arrepentido. Las maldiciones son para don Opas y don Julián; don Rodrigo es héroe que simboliza a España, que paga su pecado con perderla, pero que luego se arrepiente, engendrando no odio, sino lástima, como los héroes trágicos. Bernardo es el defensor de la independencia española contra los franceses y contra el rey leonés que se somete a Carlomagno, como es defensor de su padre puesto en prisión por el rey. El rey, sin embargo, le desatiende y engaña no entregándole a su padre más que después de muerto. Estos desafueros de reyes y po-

derosos contra los grandes varones, que por sus hazañas y virtudes merecían otra recompensa, es lo que llega al alma popular que canta el héroe trágico defensor de la justicia e injustamente tratado. Así es no menos el Cid, consejero y escudo del rey Fernando y del rey Sancho, enterizo exigidor de la jura en Santa Gadea del cumplimiento de las leyes y por ello perseguido por Alfonso VI; leal a sus órdenes casando a sus hijas con los Infantes de Carrión y ruinmente correspondido por ellos en Corpes. No es sólo el vencedor de los moros el Cid de la epopeya, que harto más hicieron Alfonso VIII en las Navas y Alfonso XI en el Salado y harto más merecieron por su santidad Fernando III y por su sabiduría Alfonso X, a los cuales no cantó la epopeya; es el Cid defensor de la justicia e injustamente correspondido por Reyes e Infantes. En el ciclo de los Infantes de Lara se les canta como héroes trágicos, no como guerreros. El conde Fernán González defiende a Castilla contra los desafueros del rey de León y tiene otras adversidades en que se muestra héroe trágico. Y no menos lo son las víctimas del rey don Pedro. Los romances caballerescos, novelescos y líricos están llenos de tragedias, desde el de Alda hasta el del Conde Alarcos. El que no sienta ese terror trágico y no se lastime de los héroes de la epopeya no ha penetrado el verdadero espíritu de ella. No lo comprendieron a fines del siglo XVI, como no lo han comprendido los más de nuestros críticos. ¿Dónde se toca este punto en tanto como ha escrito sobre nuestra epopeya Menéndez Pidal? Toda erudición es fárrago que queda fuera del asunto, cuando no se entra en su espíritu verdadero. Por eso nuestro teatro resulta comúnmente obra de puro pasatiempo novelesco, de enredo y trama y no ahonda

en los caracteres y choques pasionales, por faltarle algo del alma trágica de la epopeya, en la cual no dieron los que lo fundaron. Harto mejor lo entendió Rojas, que con su *Celestina* hizo obra *trágicocómica;* sus imitadores tampoco entendieron el toque trágico y se atuvieron a lo cómico y a las costumbres.

Del villancico pastoril de Navidad nació naturalmente otro género literario: la bucólica o diálogo y escena pastoril y que, extendido a otros asuntos de la vida, podemos llamar *égloga castellana,* parecida a la égloga de Virgilio y al idilio de Teócrito. Es muy de notar que Juan del Enzina, fundador, puede decirse, de este género y su más ilustre cultivador, estaba tan enterado de Virgilio y de sus *Églogas,* que las tradujo al castellano y con gran libertad, aplicándolas a las circunstancias históricas de entonces; pero tenía tan arraigado el arte popular, que no trasplantó a España la égloga de Virgilio, ni la italiana ni la helénica, sino que sacó del villancico de Navidad la égloga puramente *castellana.* Sus pastores, como vimos, eran los pastores de carne y hueso del Duque de Alba y les hizo hablar su propio dialecto, llamado sayagués, hasta diferenciar los de los diversos pueblos por sus propias variantes dialectales. Costumbres, maneras, espíritu, todo era del terruño. Siguiéronle sin desviarse un punto por este camino Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz y todos los demás cultivadores del género. Juan del Enzina nacionalizó por el lenguaje y maneras las *Eglogas* virgilianas al traducirlas, siendo en ellas más español que puro traductor. Yo entiendo que el género vivía ya en la literatura popular antes de llevarlo a los escritos Juan del Enzina, lo mismo que el villancico y la representación, ya sagrada, ya profana. El hecho es que son verdaderas églogas, bucólicas

o pastoriles y no pastoriles, no pocas poesías líricas dialogadas del siglo xv anteriores a Juan del Enzina, y verdaderamente populares. Como en todas, distínguese al punto en esta clase de poesías la mano de Enzina y demás autores cultos, que tienden a regularizarlo todo. Las églogas y diálogos populares de cancioneros y pliegos sueltos lo prueban claramente, cuando se comparan con las de tales escritores cultos, a pesar de lo allegados al pueblo que fueron.

Que hubo villancicos populares antes de Juan del Enzina, y no menos después, del género bucólico, pastoriles, es manifiesto por las mismas obras impresas y manuscritas. Alfred Jeanroy (*Les origenes de la poésie lyrique en France,* 1904, pág. 18) afirma que

"Si tuviéramos canciones pastoriles de la Edad media en que cantasen los pastores, a buen seguro, *a priori*, que no se pintaría en ellas la vida pastoril. Sería el único ejemplo de poesía popular que pintase de propósito costumbres populares. El pueblo, por el contrario, prefiere siempre los sucesos extraordinarios y los personajes de alta alcurnia que le alejan de su vida cotidiana."

En España no es así. Será en Francia, donde, según el mismo autor, en la literatura medieval todo es *fantástico*, lejano de la realidad. En España la literatura de entonces, como la de después, es realista. Los villancicos son la lírica de los villanos y entre ellos, como entre los refranes, hay infinitos, ¿qué digo?, casi todos, que tratan de la vida común y real del pueblo, de los villanos, y muchos de la vida pastoril. La bucólica culta nació del ansia de mudar de postura la gente urbana, fantaseando en los campos y entre pastores la felicidad que no hallaba en el vivir cotidiano, en la realidad. Por eso idealiza la tal vida pastoril, la representa feliz en cierto modo. Pero

la literatura popular castellana no idealiza esa vida como quien la ve desde la ciudad fantaseando, sino que la pinta en la realidad como quien la está viviendo, porque los villancicos que nacieron en el pueblo hablan del pueblo tal cual es. En la égloga castiza castellana no se ve el menor atisbo de esa idealización de la vida, porque no es obra de cultos. El género pastoril es aristocrático por naturaleza, como notó Groeber; pero no en España, que es realista. De aquí que la pastorela francesa respire odio al villano. Sus defectos se declaran en nuestros refranes y villancicos; pero odio o cosa alguna que muestre la diferencia de clases que en Francia, no se hallará en ellos. La pastoral francesa tiene no poco de fanfarronería por parte del tenorio narrador, por la conquista que hizo de la pastora, burlándose de gente villana (Jeanroy, pág. 22) y así, cobrada la pieza y gozada, déjanla sin cumplir promesas, y ellas son cínicas todas, que resisten sólo por interés. Se ve claramente la división de clases en Francia. Y aun por eso pusieron esas escenas de conquistas entre pastoras, por no mancillar el ideal de las damas entre caballeros, que entonces las endiosaban según la literatura y costumbres caballerescas. En la serranilla castiza de Juan Ruiz no hay nada de esto: ellas son las que se ofrecen y no hay desprecio aristocrático hacia ellas. Se las pinta a veces feas, por serlo a menudo, pero por puro realismo, no por odio de clases. Otro tanto sucede en la bucólica castiza popular posterior, y tal como es la imitó Juan del Enzina. No hay en la égloga popular castellana, ni en la culta inspirada en ella, ni el propósito de mudar de postura idealizando, como en la bucólica clásica de Virgilio o en la italiana y española de Montemayor, ni el menosprecio de clases de la pastorela

francesa; no hay más que realismo y verdad. Prueba manifiesta de ser popular y además de que nuestra literatura no es fantástica ni idealista, como la francesa.

También le salió al encuentro a este género el adversario común, el clasicismo, con la *Arcadia* italiana de Sanazaro, que trajo Jorge de Montemayor en su *Diana* y que continuaron Gil Polo en su *Diana enamorada,* Cervantes en su *Galatea,* Luis Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Fílida* y otros. Pero esta bucólica trasnochada, de pura imitación erudita, de extraño espíritu, de personajes aristocráticos vestidos de pastores, simbólicos y de clave, falsa de todo punto y escrita en prosa con algunas poesías entreveradas, no vivió más de medio siglo. Sus mismos autores dan muestras claras de apreciar el villancico popular y glosan algunos e imitan otros, mezclándolos con las composiciones al estilo italiano, y llegan a darles la preferencia sobre éstas con palabras textuales. El villancico y el género eglógico y pastoril siguió cultivándose por los mismos poetas cultos durante todo el siglo XVI y se lozanea sobre todo en un sin fin de escenas del teatro de Lope y Tirso sobre todo, poetas que sentían hondamente el campo y la vida aldeaniega española y alcanzaron a expresarla con toda su frescura y candor. Son de las escenas y personajes más al vivo pintadas por entrambos poetas. Tras ellos raras veces aciertan los demás dramaturgos: el artificio suple a la realidad y el campo está visto desde la ciudad mediante la fantasía.

VIII

La lírica en el siglo xvi, la popular y la italoclásica.

Llegando ya a la pura lírica, nuestros poetas del siglo xvi hay que clasificarlos en dos bandos: los novadores italianizantes y los seguidores de la lírica popular. Boscán y Garcilaso traen de Italia el verso endecasílabo, el soneto, la canción, las octavas reales, los tercetos y, con estos instrumentos métricos, el espíritu clásico de pura imitación y aun copia, la mitología, los nombres clásicos de personajes, los asuntos, el espíritu pagano y muelle del arte italiano en el pensar, sentir y expresar, el estilo y lenguaje culto y aristocrático. Son los padres del arte clásico. Casi todos los demás poetas de nombre y estruendo se despepitaron tras esta moda. Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Hernando de Acuña, Francisco de Sâ, Gutierre de Cetina, Juan de Mal-Lara, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Eugenio de Salazar, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Barahona de Soto, Herrera, Baltasar del Alcázar, Francisco de Aldana, Juan de la Cueva, Góngora, Rey de Artieda, los dos Argensolas, Espinel, fray Antonio de Maluenda, Cristóbal de Mesa, Rodríguez Caro, Pedro de Espinosa y en masa todos los de los siglos xvii y xviii.

Entre todos ellos, a espuertas trajeron tierra italiana, y el montón subió hasta llamarse monte: el *Parnaso español*. Sin duda español era por estar en

España; pero la tierra era italiana, e italianas y romanas las plantas todas y flores que en él lucieron y se criaron. Distinguiéronse entre todos los fundadores Boscán y Garcilaso, el técnico que formuló las leyes y reglas de la escuela, Herrera, y el que la coronó y subió hasta perderse entre las oscuridades de las nubes, Góngora.

He puesto como bando opuesto los de la lírica popular. Menéndez y Pelayo, que no tiene en cuenta esta lírica, pone en su lugar los de la antigua lírica castellana erudita. Pero la tal escuela castellana erudita desapareció al llegar el siglo XVI [1]. No merecen, efectivamente, tenerse en cuenta las rarísimas composiciones en arte mayor que todavía escribieron en el siglo XVI autores harto oscuros. La lírica popular hizo desaparecer entre los poetas cultos aquella lírica antigua. Cristóbal de Castillejo imita la lírica popular, no la antigua, que podemos resumir en Juan de Mena, su más afamado maestro. Castillejo hace villancicos y coplas, manifestaciones entrambas de la lírica popular, y siempre escribe en

---

1 *Hist. de las ideas estéticas,* t. II, vol. II, 1884, página 385: "Oposición formal no la hubo, ni podía haberla, puesto que no se trataba de un conflicto entre la poesía nacional y la trasplantada de Italia, sino de un conflicto entre dos escuelas líricas igualmente artificiosas, derivación lejana la una del arte provenzal y galaicoportugués, pero modificada ya desde fines del siglo XIV por elementos italianos; y nacida la otra de la inteligente comprensión de los primores de la forma en las obras del Renacimiento toscano, y a través de él las del arte latino, y más remotamente en las del arte helénico. Y de hecho, como nada de la poesía indígena se perdía, como sólo se trataba de sustituír una imitación a otra..., la batalla estaba ganada antes de darse, y bien se les conoce a los innovadores en la arrogancia e imperio con que se asientan sobre la tierra de su conquista."

versos cortos. Gran defensor de esta manera, llamada castellana, opúsose a la reforma, aunque por haber andado lejos de España su voz perdióse en el vacío. Gregorio Silvestre, que también hizo poesías clásicas al fin, fué al principio aficionado a Garci-Sánchez, y su afición principal y principal valer, como él confesaba, consistió en las glosas, género nacido del popular, como el villancico con coplas y estribillo nació del villancico simple. Sebastián de Horozco fué todavía más popular que ellos: su *Cancionero* está lleno de coplas "sobre la canción vieja que dize...", y difícilmente se distinguen esas coplas de las populares anónimas. Todas son rimas castellanas, y se acerca al pueblo cuanto puede acercarse un erudito del talento poético de su talla. Fué, además, gran folklorista, recogedor y glosador de refranes. Los escritores de la novela pastoril clásica, Montemayor, Gil Polo y Gálvez de Montalvo, apreciaron y aun prefirieron las coplas castellanas a la poesía italianizante, e ingirieron en sus novelas composiciones acabadas de entrambas escuelas. Don Diego Hurtado de Mendoza tenía fama en el siglo XVI por sus *redondillas,* que dice Boscán, Góngora sobresalió en su primera época por sus letrillas y romances, con extraña apropiación del candor popular, bien que aun desde los principios se echan de ver en estas imitaciones populares algunos rasgos demasiadamente brillantes y cultos, que fueron como raros chispazos de la tormenta que nos trajo en su segunda época del culteranismo o gongorismo. Lope, Valdivielso y Tirso fueron tan sobresalientes poetas en el género popular como en el italiano. No hubo, pues, en el siglo XVI escuela italiana y escuela culta a la antigua castellana, sino tan sólo escuela italiana y escuela castellana popular, a la cual

enteramente sólo pertenecen Horozco y Castillejo, pero a la cual se inclinaron no poco los líricos citados. Y todos ellos prefirieron teóricamente la manera castellana durante el siglo XVI. A fines de aquel siglo la lírica popular puede decirse que había triunfado, pues casi todos hacían villancicos, coplas, letrillas, glosas y romances, aunque más o menos artísticamente, esto es, sobreponiendo a la forma y espíritu del pueblo cierto pulimento, mayor regularidad, más colorido de imágenes, algo de abstracto y conceptuoso; en suma, lo que el arte erudito lleva consigo por bien que case con la manera popular. Juan de Timoneda ocupa lugar aparte, porque contribuyó más que nadie a llevar a los escritos la lírica y la épica del pueblo y no es fácil deslindar lo que él puso de suyo. Timoneda tomó en algunas obrillas el seudónimo de Baptista *Montidea,* nombre formado con las mismas letras de *Timoneda.*

Los poetas espirituales se allegaban al pueblo no menos que los místicos o prosistas espirituales; sino que tomando los cantares populares remedáronlos a lo divino. Tales fueron Pedro de Padilla, Juan López de Ubeda, Joaquín Romero de Cepeda, Gabriel López Maldonado, fray Damián de Vegas, Diego Alfonso Velázquez de Velasco, el maestro Valdivieso y Alonso de Ledesma. Pero todos ellos son poetas considerados como de segundo orden. Fuera de Silvestre, Castillejo, Horozco y en parte Góngora, Lope, Valdivieso y Tirso, la lírica popular no halló verdadero apoyo entre los eruditos. Ni los historiadores de nuestra literatura tuvieron cuenta de ella.

Ella vivía, sin embargo, y aun se lozaneaba cada vez más pujante, no solamente entre la gente del pueblo sino en los estrados y grandes palacios. No

tenemos más que estudiar el teatro castizo y los musicólogos de aquel siglo. En la *Celestina* hay ya canciones populares y abundan en sus imitaciones. Los autos y entremeses, fundados por Juan del Enzina, fueron populares y están entreverados de populares villancicos, los de Lope de Rueda, Timoneda y los que de mediados del siglo publicó Rouanet. Cervantes, el mejor entremesista, los derramó en sus obras, y tras él Quiñones de Benavente, ya en el siglo XVII, llenó sus entremeses de bailes y canciones populares de su propio tiempo. De los maestros vihuelistas, Luis Milán publicó su obra *El Maestro* en Valencia, el año de 1535. Luis de Narbáez, *El Delfín,* en Valladolid, 1538. Alonso Mudarra, *Los tres libros de cifra,* Sevilla, 1546. Enríquez de Valderrábano, la *Silva de Sirenas,* Valladolid, 1547. Juan Vázquez, los *Villancicos y canciones,* OSUNA, 1551, y *Recopilación de sonetos y villancicos,* Sevilla, 1559. Diego Pisador, el *Libro de música de vihuela,* Salamanca, 1552. Miguel de Fuenllana, la *Orphenica lyra,* Sevilla, 1554. Un libro de *Villancicos de diversos autores* salió en Venecia, 1556; Uppsala, 1909. Luis Venegas de Henestrosa, el *Libro de cifra nueva,* Alcalá, 1547. Esteban Daza. *El Parnaso,* Valladolid, 1576.

En todos estos autores hay con música y letra villancicos populares y canciones no menos populares que se cantaban en palacios y estrados. Para el Duque de Osuna debió de imprimir en aquella población Juan Vázquez su primer libro. Esta música y poesía lírica profana de cámara, de plazas y calles y la religiosa que se halla a vueltas con la profana en los mismos libros de vihuelistas y se cantaba en las iglesias, era la que estaba en boga durante todo el siglo XVI, aunque los críticos mo-

dernos parezcan ignorarlo, ya que no nos hablan de ella, sino de la italiana, que añaden triunfó de la antigua lírica castellana. ¿Qué es triunfar? Lo que realmente se cantaba era la lírica popular y sólo como excepción algunos trozos de Garcilaso, que también se hallan en algunos de estos autores de música, como se hallan a veces en ellos villanescas italianas, folías portuguesas y cantares franceses. Lope, Tirso y Valdivielso ponen en el teatro cantares populares en boca de la gente del pueblo y de las personas granadas y sólo por excepción alguna vez en boca de cultos poesías cultas. Es que pintaron la realidad y lo que realmente se cantaba en todas partes era lírica popular. Si se hubiera así cantado la erudita, erudita poesía hubieran puesto en labios de las gentes. ¡Y todavía se repite que triunfó de la popular la lírica a la manera italiana! Entre los cultos y eruditos, si acaso, triunfó, y aun sin acaso. Y como nuestros críticos leen aquellos libros eruditos se engañan, olvidándose neciamente de la gente del pueblo español, de los mismos estrados y palacios donde la popular casi únicamente se cantaba. Los tratadistas de retórica y poética, todos italoclásicos, no trataron de la métrica y poesía popular. Trató, sin embargo, de ellas a la par que de la métrica grecolatina antigua, por manera científica y acabada, el famoso músico y sabio, alabado por fray Luis de León, el doctor salmantino Francisco de Salinas, en su admirable y poco estudiada obra escrita en latín *De Musica*, Salamanca, 1577, y más tarde el maestro Gonzalo de Correas, en su *Arte grande de la lengua castellana*, 1626, obra a la cual ha de añadirse su famoso *Vocabulario*, Madrid, 1906. Con música y letra imprimió Mateo Flecha sus *Ensaladas*, profanas y picarescas, en Praga,

1581. La lírica popular, como para cantada apenas se concebía apartada de la música y así sólo trataban de ella los músicos. A los poetas cultos bastábales la pluma: aquella su lírica, tomada de libros italianos y latinos o imitada y en libros escrita, no era para cantada, sino para leída, y Cascales, el Pinciano, Rengifo y demás tratadistas no tratan sino de ella.

Conocidas son las colecciones poéticas de los principales y aun secundarios escritores cultos de aquella época, así como la gran colección titulada *Flores de poetas ilustres,* 1.ª parte por Pedro Espinosa (1605). 2.ª parte por Antonio Calderón (1611), toda de poesías clásicas escogidas. De poesías populares diríase que no hubo colecciones, fuera de los citados libros de música, pues no suelen mencionarlas los críticos e historiadores. La poesía popular, épica y lírica, romances y cantares, comenzó a imprimirse desde los primeros años del siglo XVI en pliegos sueltos de cordel que se vendían por las esquinas; pero la lírica tuvo mejor fortuna todavía que la épica, a pesar de ser tantas las fuentes conocidas de los romances populares. Hay cantares populares o imitados de ellos en todos los Cancioneros particulares de fines del siglo XV, en el de Juan del Enzina, Salamanca, 1496, etc.; en el de fray Ambrosio Montesino, Toledo, 1508; en el de Pedro Manuel de Urrea, Logroño, 1513. Igualmente en las colecciones generales del siglo XVI y XVII: en el *Cancionero general,* de Hernando del Castillo, Valencia, 1511 y en sus reimpresiones; en el de *Costantina,* 1510, que salió del anterior *Cancionero general;* en el *Cancionero de obras provocantes a risa,* Valencia, 1519; en el *Cancionero de romances,* Amberes (s. a.), 1550 y demás ediciones; en la *Silva*

de varios romances, Zaragoza, 1550, 2 vols., y sus reimpresiones; en la *Segunda Parte de la Silva de varios romances,* Zaragoza, 1552; en el *Cancionero general de obras nuevas,* Zaragoza, 1554; en el *Romancero historiado,* Alcalá, 1579, 1582, 1585; en el *Romancero general,* Madrid, 1600; Medina, 1602; Madrid, 1604, por Pedro Flores, Madrid, 1614; en la *Segunda Parte del Romancero general,* por Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605.

Pero las principales fuentes de la lírica popular diríase haber estado cegadas durante dos centurias o más. Los pliegos sueltos y los libros de nuestros vihuelistas son obras tan raras, que pocos literatos las han estudiado; las demás colecciones puede decirse que son desconocidas, si exceptuamos dos *Cancioneros,* impresos en la segunda mitad del siglo XIX. Y aun estos dos no han salido del dominio de los eruditos. El *Cancionero d'Herberay* fué publicado en el *Ensayo,* de Gallardo, 1863, (tomo I, 451-567), y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI,* o *de Barbieri,* manuscrito de la Real Biblioteca, lo editó Barbieri en 1890. En ambos hay poesías cultas y populares del siglo XV. El primero se compiló a mediados del siglo XV, el segundo hacia 1500 y contiene 460 poesías con su música, todas populares, fuera de algunas de Juan del Enzina y alguna otra. Vengamos a otras fuentes desconocidas.

Hay dos cancioneros manuscritos en la Biblioteca Nacional, desconocidos y que no sé haya nadie estudiado, ambos elegantemente escritos como para algún gran señor y supongo que en Valencia. El de más valor lleva la signatura 5593, y aunque pudiera haberse escrito a principios del siglo XVI, es más probable lo fuera en el anterior. De todos modos del XV son sus poesías y podemos muy bien llamar-

le *Cancionero del siglo xv.* Tiene delante de los villancicos y *chistes,* como allí se llaman, algunas largas composiciones cultas. Con ellas convienen algunas del otro manuscrito, el 2621, no menos que en el uso del término *chiste;* pero tiene éste menos cantares populares y añadiduras posteriores y versos al itálico modo, de suerte que se escribió en el siglo XVI.

Los pliegos sueltos del siglo XVI, en los cuales se publicaron juntamente romances y cantares, son fuente principalísima de la poesía popular, épica y lírica. En la Biblioteca Nacional hay gran riqueza de ellos y además un tomo manuscrito, el 3721, con el Ex-libris de Usoz, donde se copiaron muchos otros.

El que llamo *Cancionero del siglo XVI* es el manuscrito 3993 de la Biblioteca Nacional, con nota de mano de Gallardo: tiene cantares populares del siglo XV y poesías cultas posteriores y se escribió en el siglo XVI. Hay en la misma Biblioteca Nacional otros tres Cancioneros importantes, también desconocidos. El *Cancionero de cosas de amor,* del año 1575, es el manuscrito 3806: tiene poesías cultas y populares. Otro se escribió en 1582 para don Pedro de Rojas y Guzmán, conde de Mora: es el manuscrito 3924 y lleva por título *Obras de Diversos recopiladas,* año 1582. Tiene poesías cultas y populares y es de gran importancia. Pero todavía es más importante el manuscrito 3168, que llamo *Cancionero del siglo XVII,* falto de comienzo y fin y riquísimo en cantares del pueblo, copiados por persona de escasas letras, pues siempre divide muy mal las palabras.

Del siglo XVI por lo menos, si no anteriores, son los cantares populares del *Cancionero de Gabriel de*

Peralta, que fué quien lo recogió y se halla descrito en Gallardo, tomo III, 1138. Lo he hallado en la Biblioteca Nacional, donde tiene la signatura 4072.

Poesías cultas y populares tienen los siguientes manuscritos de la Biblioteca Nacional: El titulado *Poesías diversas* (manuscrito 3700; Gallardo, tomo I, col. 1027). El llamado *Libro de diferentes y varias poesías* (manuscrito 3913). El manuscrito 3915, copiado el año 1620 por Jacinto López, músico de Su Majestad. El manuscrito 3890, sin título. *El libro de varios papeles* (manuscrito 4051). El manuscrito 3888 tiene villancicos glosados. El manuscrito 3884 con algunas populares. El manuscrito 3657, algunas a lo popular y desde el folio 101 al 614 son del Marqués de Alenquer, bastante allegado al pueblo. El manuscrito 2856, pocas populares, comienza con *Obra de Gallegos*. Las más cultas y algunas populares hay en la *Guirnalda odorífera*, manuscrito 4117. Místicas las hay en el *Jardín divino hecho el año de 1604*, manuscrito 4154; y en *Cantares del cielo*, año 1621, manuscrito 3951, todas muy hermosas y más populares que cultas. Algunos villancicos glosados hállanse en el *Cancionero de Manuel de Faria*, 1666, del cual trata Gallardo, tomo II, col. 999 y que he hallado en el manuscrito 3992 de la Biblioteca Nacional.

Viniendo ya a los libros impresos de lírica popular, Lope de Sosa compuso el *Cancionero muy gracioso del Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo*, a fines del XV y comienzos del XVI, publicado en 1603 y reproducido últimamente fotolitográficamente. *El Cancionero llamado Billete de Amor*, del siglo XV, reprodújose igualmente en Nueva York, 1903. No menos el *Cancionero llamado Vergel de amores*, Zaragoza, 1551, aunque es de

poesías hechas por poetas cultos. Luis Milán publicó *El Cortesano,* Valencia, 1561; Madrid, 1872, donde hay algo popular; pero cuya mayor importancia estriba en que se describe en él la vida cortesana en el palacio de los Duques de Calabria y los entretenimientos poéticos de galanes y galanas, haciendo poesías, que casi todas son al tono popular de villancicos, motes y letrillas. Menéndez Pidal dice erróneamente que es traducción de *El Cortesano,* de Castigliome [1].

La boga de la lírica popular no puede estar más de manifiesto en este libro y cabalmente en la época en que, según los historiadores, había alcanzado entera victoria la lírica italoclásica. *El Cortesano,* de Luis Milán, así como los libros de los vihuelistas, desmienten semejante manera de opinar. Del mismo tono popular es todo el *Cancionero llamado Danza de galanes,* por Diego de Vera, Barcelona, 1625; Nueva York, 1903, donde predomina acaso lo semiculto, pero todo conforme al sistema del villancico con vuelta de la escuela popular. Otro tanto se diga del *Sarao de amor,* de Juan de Timoneda, Valencia, 1561, donde alternan, como en el anterior, galanes y galanas cantando villancicos, generalmente de los que llevan coplas y estribillo y los más son populares y muchos del siglo XV. Del mismo Timoneda, además de los conocidos pliegos sueltos, citó Böhl de Faber dos obras que dijo no haber podido hallar y que tampoco se han hallado después: *Silva de canciones,* Sevilla, 1511 (*sic*) y *Cabañero Cancionero,* Valencia, 1570. Entrambos serían importantísimos para la lírica popular. Hay un *Cancionero espiritual,* Valladolid, 1549; París, 1915 (*Rev. Hisp.*),

---

1 *Discurso,* 1919.

en que se acomodan a lo divino bastantes cantares profanos. En la Biblioteca del Duque de Medinaceli hállanse dos colecciones de lírica en gran parte popular, con música. La una titulada *Tonos castellanos,* de fines del siglo XVI, en 107 fojas, que en parte copió Gallardo en su *Ensayo,* tomo I, col. 1193. La otra titulada *Tonos antiguos,* de la misma época, en 200 fojas, de la cual sólo puso Gallardo las cabezas, en el tomo I, col. 1203. Se han publicado en *Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli,* t. II, 1922. He citado anteriormente el libro titulado *Villancicos de diversos autores,* Venecia, 1556, del cual sólo se conoce el ejemplar que vió en Uppsala Rafael Mitjana. Tiene letra y música y todos los cantares son populares, los más del siglo XV. Imprimió sólo la letra con título de *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala,* Uppsala, 1909. Es de gran importancia. No la tiene menor un manuscrito de fines del siglo XVI, conservado en la Biblioteca pública de Evora, pues, fuera de escasas poesías portuguesas y otras de don Diego Hurtado de Mendoza, las demás son líricas populares castellanas del siglo XV y algunos romances. Publicólo Victor Eugène Hardung con título de *Cancionero d'Evora;* Lisboa, 1875, libro ya raro. Pero de mayor importancia es todavía el *Cancionero o Flor de enamorados,* por Juan de Linares, Barcelona, 1573, 1681, que fuera de algunos romances viejos, todo es de viejos cantares populares, los más del siglo XV. No conozco ejemplar alguno de ninguna de estas dos ediciones. Böhl de Faber toma algunas poesías para su *Floresta;* pero o las mudó, como a veces solía, corrigiendo lo que creía errado, o estaban mudadas en el libro de donde las tomó de como yo las hallo. He estudiado un manuscrito,

dispuesto para la imprenta, que está en la Biblioteca Nacional (4128, antes M. 360). Esta obra no la hallo ni en los Catálogos de Salvá ni Heredia, y a saber si Böhl de Faber no tomó de segunda mano las poesías que copia, pues su biblioteca pasó a la Nacional, donde no hay ejemplar alguno de tan raro y precioso libro, y en el *Catálogo* de la Biblioteca de Böhl de Faber, que redactó Durán y para en la Nacional no se ve claro se halle tal libro, mencionado nada más que de una manera general y poco clara. En la Nacional hay un montón de *Villancicos* de las iglesias de España, impresos, todos de los siglos XVII y XVIII, procedentes de los fondos de Gayangos y Barbieri principalmente, sala de *Varios.*

La *Lira poética* salió en 1492, 1644, 1703, 1759. Las *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores romances,* recopilación hecha por Jorge Pinto de Morales, publicóse en Lisboa, 1637, y reprodújose en 1902. El *Libro de Tonos humanos, recogidos por Diego Pizarro,* Madrid, 1655. El *Libro de tonos en cifra de harpa. Tonos de don Vicente Finisterre de este año de 1706* (manuscrito 2478, Sección de música de la Biblioteca Nacional). Juan Brudieu publicó *Madrigales,* 4 tomitos, cada uno con su particela musical, Barcelona, 1581, del cual conozco el ejemplar de la Biblioteca Escurialense. *Primavera y flor de romances,* 1.ª parte, 1621; 2.ª parte, 1629. El *Cancionero musical y poético del siglo XVII,* por Claudio de la Sablonara, se ha impreso por la Academia Española en 1916: es de principios del siglo XVII y el sistema popular; pero las poesías están hechas por poetas cultos con demasiada argentería. El *Romancero de Barcelona* es de la misma época y salió en 1913 (*Révue Hispanique,* tomo XXIX). En la misma

Révue Hispanique se han publicado *Poesías de antaño* (1914, tomo XXXIV), *Séguidilles anciennes* (1901, tomo VIII, *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana,* impresos de 1584 a 1594 (1919, tomo XLV). *Cancioneros de la Biblioteca Nacional de París* (tomo XXI, por Carolina B. Bourland). En *Romanische Forschungen* reprodujo Karl Vollmöller (1891, tomo VI) el *Laberinto amoroso,* Barcelona, 1618; y publicó H. A. Rennert (tomo X) el *Cancionero del British Musseun,* del siglo XV. En *Homenaje a Menéndez y Pelayo* publicó Antonio Restori *Libro de diverse Canzoni Espagnole et Italiane.* El *Cancionero de Mathias Duque de Estrada* se publicó en la *Revista de Archivos* (año 1902).

Tales son las fuentes de la lírica popular castellana, las más desconocidas y no mencionadas por los críticos y tratadistas, que dan como hecho averiguado el triunfo de la lírica italoclásica sobre la castellana a fines del siglo XVI. Todos esos cancioneros, impresos y manuscritos, bastaban para desmentir tal aserto. Y nada se diga de los villancicos, glosas, letrillas, romances y coplas, todo conforme a la lírica popular, que compusieron la mayor parte de los poetas cultos, poesías que se hallan en todas las colecciones líricas, impresas y manuscritas de los siglos XVI y XVII.

IX

Crítica de la lírica culta.

Por todo lo dicho se ve que la lucha entablada entre el arte nacional y el italoclásico fué harto peregrina; pero que para fines del siglo XVI había triunfado el arte nacional. La crítica clasicota del siglo XVIII y aun de no pocos escritores del XIX prefería los largos poemas en octavas reales a los romances, prefería las tragedias clásicas a los entremeses y autos, prefería las largas composiciones líricas italoclásicas a los villancicos y coplas. Romances, entremeses, coplas y villancicos eran tenidos por *géneros menores.* Diríase que la cantidad se estimaba más que la calidad y lo extraño más que lo nacional.

El criterio estético moderno va por otro camino: la cantidad no cuenta para nada ni pesa nada en la balanza estética sino la calidad, y la calidad de ser imitación de lo extraño ya de suyo desmerece, apreciándose harto más lo propio, lo personal, lo nacional. No comprendemos hoy que sobre los pasos de Lope de Rueda o los entremeses de Cervantes se pongan *Los amantes,* de Artieda; las *Nises,* de Bermúdez; la *Dido,* de Virués; la *Tragedia de Narciso,* de F. de la Cueva; *La Isabela* y *La Filis,* de Argensola; ni la *Numancia,* de Cervantes, acaso la mejor de todas aquellas tragedias clásicas. No sé si habrá quien ponga encima de los mismos roman-

ces artísticos de Góngora, Lope y Quevedo, no ya encima de los romances viejos, los poemas clásicos, aun la *Araucana* y el *Bernardo;* pero para la crítica sabia cualquier romance viejo vale cien veces más que todos aquellos poemas juntos y a cien poemas juntos prefería Böhl de Faber una sola poesía lírica popular, la que comienza *Aquel si viene o no viene.* Tan buenas y mejores que ésta las hay en los manuscritos e impresos que Böhl no alcanzó a conocer. Esta lírica popular es, respecto de la lírica culta, lo que los romances viejos respecto de los poemas clásicos y no hay más que añadir.

Los críticos a la manera antigua creían que la lírica italiana había triunfado a fines del siglo XVI de la lírica castellana. Yo me sospecho que no conocían la verdadera lírica castellana y que ni se dignaban leerla. Miraban la lucha desde lejos y con criterio clásico, como miran los patriotas y con criterio patriótico desde lejos la guerra, que siempre les resulta a su favor. Se enteraban de ella por lo que leían en los líricos italoclásicos del siglo XVI, los cuales escriben y se tienen por tan victoriosos que ni siquiera vuelven los ojos para mirar al adversario. Y es de ver cómo los técnicos, por ejemplo Herrera, se lamentan y apesadumbran porque en lengua castellana no hallan poesía lírica como la que admiran en Italia. No tienen ojos para ver ni oídos para oír lo que sucede y se canta en estrados y plazas, en iglesias y campos, en todas partes, que no eran precisamente sonetos ni poemas en octavas reales ni cartas en tercetos, sino coplas y villancicos. Los críticos clásicos modernos ven las cosas del siglo XVI por los libros de los clásicos de entonces y no han dado en todas esas fuentes bibliográficas de la lírica popular que hemos visto,

no saben lo que de hecho pasaba y lo que se cantaba; sólo saben lo que escribían los poetas italianizantes. A fuerza de oírse, siempre en son de elogio, hay nombres que deslumbran y que con sólo citarlos no hay más que callar y punto en boca: Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, los Argensolas, Quevedo. Pavor y espanto ponen tales nombres. ¿No había nada mejor, no se cantaba nada mejor en aquel tiempo que lo que escribieron estos venerados vates? Chistar, decir que sí, aunque sea en voz baja, es atraerse las iras de la grey erudita y aun de toda la república de las letras. Y yo pregunto: cuando tanta autoridad como ellos tenían a fines del siglo XV el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan de Mena, Juan de Mena sobre todo, ¿no se cantaba nada mejor que lo que tales poetas escribieron? Cuando se leen las poesías populares del siglo XV, y el lector las ha leído en la *Floresta,* tales ídolos van oscureciéndose poco a poco, si no caen de golpe y porrazo y dan con toda su autorizada arrogancia por esos suelos. ¿Cuándo ni dónde se cantaba el *Laberinto* o la *Comedieta de Ponza,* ni qué tienen que ver estéticamente con cualquiera de los villancicos que cantaba el pueblo del siglo XV? Y con todo, para historiadores y críticos la lírica triunfante y victoriosa era por aquel entonces esa, la del *Laberinto,* y el nombre de Juan de Mena imponía silencio. Algo semejante me figuro yo les ocurre a historiadores y críticos de la vieja escuela, respecto de la lírica del siglo XVI, cuando proclaman que la lírica culta italoclásica había triunfado.

Allá por los años de 1526 ó 1527, tratando en Granada Juan Boscán con el embajador veneciano Navajero, animóse a escribir sonetos y versos al

modo italiano. Comunicó su propósito con su amigo Garcilaso de la Vega, el cual no sólo le alentó a que lo pusiese por obra, sino que también comenzó a poetizar de la misma manera. Y compusieron ambos toda suerte de poesías, distinguiéndose Garcilaso por su suavidad y perfecto acomodo a la lengua castellana del endecasílabo italiano. Siguiéronles la turbamulta de poetas, castellanos y portugueses, ganosos de novedades y de pan de trastrigo. No hubo de entonces acá borrajeador de versos que no hiciese y aun haga su soneto o su centenar de sonetos. Hay más sonetos en el Parnaso castellano que amapolas en abandonado trigal.

Garcilaso, sobre todo, fué ensalzado como príncipe de la poesía castellana. El Brocense y Herrera escribieron sendos comentarios sobre sus obras. Los tomitos de bolsillo con las poesías de Boscán y Garcilaso se vendieron durante todo el siglo XVI como pan bendito y no hubo dama ni caballero que no lo tuviese en su bufete. Hasta en los tratados de los últimos vihuelistas del siglo XVI se halla música para algunas de aquellas poesías, a la par que para los romances y villancicos, por estar todo ello de moda en los estrados, y hubo Garcilaso a lo divino como a lo divino hubo villancicos profanos: tan hondo y tan adentro penetró la moda y novedad. Veamos ahora en qué consistía esta novedad, cuál era el espíritu de aquella nueva lírica.

Doctrina corriente ha sido entre críticos y preceptistas la de que la poesía tiene su lenguaje y estilo propios, *más levantados, más nobles,* dicen, que la prosa. El estilo poético llamóse *culto.* Góngora llamó *culta* a su *Bucólica Talía* en el *Polifemo* y catorce o quince años antes había escrito Agustín de Tejada Páez:

Oídos preste el mundo al *verso culto.*

De aquí el título de *culterano* y *culteranismo* dado al gusto poético que tendía a ser *culto,* como en nuestro tiempo se dió el nombre de *modernista* y *modernismo* al gusto poético que tendía a ser *moderno,* esto es, novísimo, no usado. Ambas tendencias llevaron a la oscuridad de la expresión. Lope se burló del estilo culto en aquellos conocidos versos:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
—Y ¿cómo si lo entiendo? —Mientes, Fabio,
que yo soy quien lo digo y no lo entiendo.

Pero ya antes había escrito Pedro Espinosa en un soneto, que publicó en *Las flores de poetas ilustres de España* (1605):

Tú, mirón, que esto miras, no te espantes,
si no lo entiendes, que, aunque yo lo hice,
así me ayude Dios, que no lo entiendo.

Si queremos rastrear la causa de esta oscuridad en modernistas y culteranos, la hallaremos en la afectación aquella que tan discretamente condenó Cervantes:

"Aquí alçó la voz maese Pedro y dixo: Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala" (*Quijote,* II, c. 26).

Modernistas y culteranos afectaron una manera de decir alejada de la común y llana de la prosa y del habla familiar, para apartarse así de los demás y ser excelentes. Es todo lo contrario de lo que hace la poesía popular, que no pretende apartarse sino allegarse más y más al habla común, familiar e íntima.

La doctrina de críticos y preceptistas es, por

consiguiente, enteramente contraria y opuesta a la que anima la lírica popular, y así como ésta lleva a la claridad y propiedad en el decir, así aquélla conduce a la oscuridad.

Y ¿qué es el arte sino expresión? La oscuridad dice, por el contrario, la menor expresión posible; dice falta de expresión. El lenguaje nació para expresar el hombre su pensar y sentir y el arte literario debe perfeccionar esa expresión: nació para *expresar mejor,* más *expresivamente,* el pensar y sentir del hombre. Y viene el arte culto y asienta como principio todo lo contrario: que el lenguaje poético ha de diferenciarse del habla común; ensalza la afectación, que lleva naturalmente a la oscuridad y a la falta o negación de la expresión para la cual nació el lenguaje y el arte literario.

Esta doctrina y tendencia de los cultos la hallamos ya en los más viejos críticos y el crítico más viejo entre los nuestros es el Marqués de Santillana, el cual dice en su *Prohemio e carta* que envió al Condestable de Portugal con las obras suyas:

"E qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar *gaya sçiençia* llamamos), sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, pesso e medida?... E si por ventura las sçiençias son desseables, assy como Tullio quiere, ¿quál de todas es mas prestante, mas noble o mas dina del hombre? o quál mas extensa a todas espeçies de humanidat? Ca las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclareçe, quién las demuestra e façe patentes sinon la eloquençia dulce e fermosa fabla, o sea metro, o sea prosa?"

La poesía sirve, según esto, para abrir, esclarecer y demostrar y hacer patentes las oscuridades

y cerramientos del saber, de las ciencias. La peor poesía, si poesía puede decirse, será la que, en lugar de abrir, cierre y, en vez de esclarecer, oscurezca las cosas. Y eso hace la poesía culta, según doctrina de sus preceptistas. Y del mismo Marqués, que también afectaba estilo rebuscado y latinizante, como puede verse en sus mismas palabras y en aquellas otras tan sabidas que pone a continuación, distinguiendo:

"Tres grados, es a saber: *Sublime, Mediocre, Infimo. Sublime* se podría deçir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega o latina, digo metrificando. *Mediocre* usaron aquellos que en vulgar escrivieron, asy como Guydo Janunçello, bolonés, e Arnaldo Daniel, provençal. E como quier que destos yo non he visto obra alguna; pero quieren algunos aver ellos seydo los primeros que escrivieron terçio rimo e sonetos en romançe. E asy como diçe el philosopho, de los primeros, primera es la especulacion. *Infimos* son aquellos que sin ningun orden, regla nin cuento façen estos romançes e cantares, de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran."

Según este criterio renacentista del Marqués, sublime es la poesía grecolatina, mediocre la escrita en lenguas vulgares por hombres eruditos y cultos e ínfima y propia de gente baja y servil la poesía castellana popular, esto es, la epopeya o *romances* y la lírica o *cantares*. Cuanto a la epopeya o romances, ya han sido rehabilitados y son hoy apreciados en lo que merecen. Falta rehabilitar la lírica popular, que es lo que pretendo en esta obra. De todos modos para el Marqués esta lírica es despreciable y propia de gente servil y baja: el pueblo es incapaz de hacer noble y hermosa poesía, y así él se dió a imitar en la suya a los italianos y

latinos, rebutiéndola de palabras no castellanas y enrevesándola de trasposiciones menos castizas todavía.

En la *Invocación* a la *Comedieta de Ponza* dice:

> O lúcido Jove, la mi mano guía,
> despierta el ingenio, aviva la mente,
> *el rústico modo aparta e desvía,*
> e torna mi lengua, de ruda, eloquente.

Nada quiere con el modo popular, con *el rústico modo* y trata de alejarse de él cuanto le sea posible. Es el criterio de Horacio: *Odi profanum vulgus et arceo.*

El mismo criterio tuvieron los poetas anteriores, cuyas obras recogió Juan Alfonso de Baena en su *Cancionero,* en cuyo prólogo declara así su manera de ver y la de su época:

"El arte de la poetrya e gaya çiencia es una escryptura e conpusiçion muy sotil e byen graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes della e conponedores e oyentes: la qual çiençia e avisacion e dotrina que della depende e es avida e rreçebida e alcançada por gracia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diversas e syngulares nonbranças, e aun asymismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como deve, salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invençiones e de muy elevada e pura discreçion e de muy sano e derecho juysio e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes e aun que aya cursado cortes de Rreyes e con grandes señores e que aya visto e platicado muchos fe-

chos del mundo: e finalmente que sea noble fydalgo, e cortés e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrasonar, e otrosy que sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien deve e como deve e donde deve, afirman e disen quel tal de todas buenas dotrinas es dotado."

Todo esto es sabrosísimo y lo paladeará el lector, y viene a parar a que la poesía es de gente muy culta y leída, de modo que la gente de baja y servil condición no es para ella. Los poetas, cuyas obras recoge Baena, para nada se acordaron de la lírica popular y no hacen más que imitar a los provenzales e italianos, aunque guarden los metros populares tradicionales, lo único bueno de aquel *Cancionero;* sino que no lo deben a su sotil y alto engeño sino al pueblo de baja y servil condición, del cual no se acuerdan. El pueblo cantaba, sin embargo, los admirables villancicos que hemos visto y que poco después, en tiempo de los Reyes Católicos comenzaron a apreciar los escritores.

Tan antiguo es el divorcio entre la poesía culta y la popular, el prurito de forjar un lenguaje poético para la una, apartándose del familiar en que se complace la otra, y el mirar como dechado a la poesía extraña, de Italia, Roma y Grecia, de donde procuraban los cultos sacar palabras y construcciones para este lenguaje poético culto que querían forjar. Distinguiose en esto Juan de Mena, verdadero padre del culteranismo poético, que empleó voces como *el Cesar novelo, subverter, pierio subsidio, ignoto, fluctuoso, flajelo, planura, nítido, clarífico, medios especulares, formas dispáres, fuscar, discre-*

pante, infacundo, fruir, intelecto, penatígero, explanar, nubífero, gentes imperitas, inopia, insuflar, immoto, turbido, fuegos coruscos, prestigiar, propinqua, la mente superna, gloria eviterna, la solvedora de mis ignorancias, pudicicia, punir, amiento, mendacia, falacia, etc., etc. Suyas son las trasposiciones siguientes:

—Siempre divina clamando clemencia.
—Divina me puedes llamar Providencia.
—Do yo creería.
La mágica haverse hallado primera.
—Las maritales tragando cenizas.
—A la moderna volviéndome rueda.

Garcilaso pretendió sepultar estas cosazas; pero como el modelo que se propuso para levantar y hacer culto su estilo era el mismo de Mena, a pesar de haberse ya digerido el renacimiento lo bastante para deslindar elegancias, usó Garcilaso de trasposiciones como éstas:

—Y con voz lamentándose quejosa.
—Ya de rigor de espinas intratable.
—Los accidentes de mi mal primeros.
—Guarda del verde bosque verdadera.
—Aquella tan amada mi enemiga.
—Entre la humana puede y mortal gente.
—Como en luciente de cristal coluna.

Y empleó voces como *mortífero, consiente, meta, recíproco, mercenario, rígida nieve, fraterna, luciente, progreso futuro, lamento, umbrosa, undoso, ardua via, argento, ofusca, corusca, inerte, testa, licenciosa.* Las más pasaron al lenguaje culto corriente; pero no por eso son voces castellanas que emplee el pueblo, aunque lleven cuatro siglos de vida literaria.

Hernando de Herrera pretendió perfeccionar el lenguaje culto de la poesía, completando a Garcilaso; y Góngora, apasionado de estos dos ingenios, logró llevar a su cumbre y cima, digamos mejor abismo, lo por ellos comenzado. Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso son el código del estilo culto, erudito, renacentista y clásico, apartado del común y popular y raíz del culteranismo de Góngora.

Garcilaso era poeta de exquisito gusto y apenas cayó en afectación; pero al señalar a los demás las fuentes inspiradoras de su poesía, esto es, las obras italianas clásicas, apoyando la doctrina con el ejemplo y continua imitación de aquellos modelos; al apartarse de lo nacional para rendir culto a lo extraño, al pretender forjar un idioma poético alejado del familiar y allegado al latino; al practicar, en suma, el precepto aquel de Horacio:

Odi profanum vulgus el arceo,

falso y dañosísimo criterio de los literatos romanos, eternos imitadores de los griegos y criterio de los renacentistas italianos, dóciles imitadores de los latinos, puso real y efectivamente los fundamentos del culteranismo, sembró la semilla de la afectación, que Herrera formuló científicamente en sus *Anotaciones* y aun practicó en muchas de sus poesías amorosas y que Góngora acabó de desenvolver.

"Es el estilo de Garcilaso *inafetado*..., dispone con arte i juizio, *con grande copia i gravedad de palabras i concetos; que no podrá, aunque escriva cosas umildes, inclinar su animo a oracion umilde*..., tiene riquissimo aparato de *palabras ilustres,* significantes i *escogidas* con tanto acierto."

Así pinta Herrera el gusto aristocrático de Garcilaso, su tendencia a *escoger palabras,* a la *grave-*

dad, a huír de lo *humilde*. En Garcilaso no hay afectación, es *inafetado;* pero el germen de la afectación está en ese principio de elección, de dividir el vocabulario en noble y grosero, cuando la elegancia sólo pende de la que Horacio llamó *iunctura*, del lugar y modo con que los vocablos se traben y empleen, que todos son igualmente nobles y biennacidos. Menos los no castellanos, por supuesto, cuyo empleo queda precisamente canonizado con el modelo extraño que presentó y trató de imitar Garcilaso.

Para Herrera no había habido poesía en España ni estilo poético digno de tenerse en cuenta hasta que llegaron él y Garcilaso. Los modernistas lo han repetido de sus modestas personas:

"Pienso, escribe Herrera, que por ventura no será mal recebido mi trabajo de los ombres que dessean vêr *enriquecida nuestra lengua* con la noticia de las *cosas peregrinas* a ella; no porque esté necessitada i pobre de erudicion i dotrina; pues la vêmos llena i abundante de todos los ornamentos i joyas que la pueden hazer ilustre i estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieran dar gloria i reputación, o no inclinandose a la policia i elegancia destos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte."

Herrera, como la mayor parte de los cultos, se da a entender que los artistas cultos son los que enriquecen y hermosean el idioma, cuando son los que lo enturbian con *cosas peregrinas*. La poesía lírica popular era elegantísima cuando esto escribía Herrera y su lenguaje harto más rico, expresivo y hermoso que el que con *cosas peregrinas* fueron afeando los eruditos. Lo de haber abandonado estos estudios, *atendiendo a cosas mayores*, los nuestros, no es más que repetir lo que los italianos procla-

maban, que ellos eran los únicos que tenían poesía y letras, y que los españoles no habían sabido más que guerrear. Como si el guerrear embarazase el cultivo del idioma y de la epopeya y lírica del pueblo, que precisamente fueron grandes en España por la reconquista. Pero es que los italianos suponían, como Herrera, que no hay literatura sin eruditos que escriban, y nuestra literatura no necesitó escribirse para ser tan excelente como la que más.

Los eruditos la descubrían por aquel entonces, comenzando a apreciar los romances y canciones líricas. Garcilaso y Herrera no se percataron de ello. Herrera se cree en terreno por rozar, supone que Garcilaso es el primero que lo rompe y pone en cultivo y que él mismo va a recoger los mejores frutos. Recogiólos, ciertamente; pero, cuando practicó el principio renacentista de imitación italiana, no hizo más que ser el mejor poeta petrarquista castellano, en sus obras amatorias: porque al cabo Herrera, además de ser gran poeta, sentía apasionadamente el amor que cantaba y así no era puro imitador culto, sino poeta que vive lo que canta. Pero si esa pasión la hubiera vaciado en el troquel de la lírica popular, como a veces hicieron Góngora y Lope, sus obras amorosas hubieran sido de más alto valer y no estarían olvidadas hasta casi de los eruditos. Lo que las arrinconó fué lo petrarquesco, lo *peregrino*, que con tanto afán deseaba meter en España. Esclavo de la forma, jugóle la forma esa mala partida.

"Es el soneto, dice, la mas hermosa composición i *de mayor artificio*... Su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente *alguna sentencia ingeniosa i aguda o grave.*"

Lo artificioso y *lo ingenioso* malos consejeros son

para el poeta, que sólo debe moverse a escribir por el sentimiento que le salga del alma.

"En este pecado caen muchos, añade, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan; como sino fuesse diferente el descuido i llaneza, que demanda el *sermon comun* (sermo communis), de la observacion, que pide *el artificio* i cuidado de quien escrive."

He aquí menospreciado el *sermón común,* el habla familiar. Y bien que hazaña, escribir como se habla; no con descuido, que el arte pide cuidado y el arte popular no admite descuidos; pero sí con llaneza y en el habla común, y que, a pesar de eso, el sentimiento esté expresado tan natural y elegantemente, que parezca facilísimo y de hecho no lo logren más que raras veces los grandes poetas, doctrina que ya canonizó Horacio:

Difficile est proprie communia dicere...
Sudalist et alget...

Toda esa artificiosa poesía del soneto, del terceto, de la octava, de la canción italiana, era para Herrera la única poesía y se lamenta de no haberla antes tenido los españoles.

"Los españoles, ocupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituír su reino a la religion Cristiana; no pudiendo entre aquel tumulto i rigor de hierro acudir a la quietud i sosiego destos estudios; quedaron por la mayor parte agenos de su noticia, i a pena pueden dificilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad, en que se hallaron por tan largo espacio de años. mas ya que an entrado en España las buenas letras con el imperio, i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia; aunque la poesia no es tan generalmente onrada i favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza i felicidad, que pueden poner justamente

invidia i temor a los mesmos autores della. pero no conocemos la deuda de avella recebido a la edad de Boscan, como piensan algunos, que mas antigua es en nuestra lengua; porque el Marques de Santillana es gran capitan español i fortissimo cavallero, tento primero con singular osadia i se arrojò venturosamente en aquel mar no concido, i volvio a su nacion con los despojos de las riquezas peregrinas. testimonio desto son algunos sonetos suyos dinos de veneracion por la grandeza del que los hizo, i por la luz que tuvieron en la sombra i confussion de aquel tiempo."

Vemos, pues, que el criterio estético de Herrera es el mismo que el de Santillana, expuesto con más claridad; y la ignorancia o afectada ignorancia, digamos desprecio, de la poesía popular, la misma. Para Herrera, cuanto a poesía, no hubo en España antes de Boscán más que *tinieblas* y *oscuridad*. La epopeya castellana popular y la popular lírica eran para él *oscuridad* poética, poéticas *tinieblas*.

Con razón, pues, dice Adolfo de Castro:

"No solo imitó Góngora, exagerándolos, los aciertos y los yerros de Garcilaso, en el sentido de *afectar* el estilo, sino que también siguió en este particular las huellas de Fernando de Herrera; quien, en muchísimos de sus sonetos y en algunas de sus canciones y elegías, todo es afectación, todo arte. Góngora copia muchas de las frases de Herrera... Evidentemente este fué el origen del culteranismo de Góngora: perfeccionar el lenguaje poético de Garcilaso, de cuyas poesías constantemente se muestra el cisne cordobés apasionadísimo. *Siempre he profesado la opinión de que Góngora sin Herrera jamás llegara a ser* el Góngora del *Polifemo* y de *Las Soledades.* Por otra parte, nada hay más culto, nada más *gongorino* (si se permite la frase) que muchas de las poesías amorosas del divino Herrera. Como muestras, sirvan las dos cuartetas siguientes:

"Luz, en cuyo esplendor el alto coro
con vibrante furor está apurado
de dulces rayos bello ardor sagrado,
do enriqueció Eufrosina su tesoro.
Ondoso cerco que purpúra el oro,
de esmeraldas y perlas esmaltado,
y en sortijas lucientes encrespado,
al que me inclino humilde, alegre adoro."

Quien escribió así, y quien dió frases que imitar a Góngora, en él, y no en otro, aprendió éste el culteranismo."

Pero no por lo que escribieron, sino por el principio que asentaron de la imitación extraña y del lenguaje poético particular y noble, fueron Garcilaso y Herrera inspiradores del culteranismo. Vivían en los comienzos del renacimiento y cogieron los frutos todavía frescos y lozanos del gusto clásico. Para el tiempo de Góngora había ya dado el clasicismo cuanto podía dar de sí. Lo imitado no puede durar mucho sin caer en huera fórmula y los principios asentados por aquellos grandes poetas eran gérmenes que presto habían de dar gusanos que corroerían el árbol trasplantado de allende y sin fuertes raíces en ajeno terruño. El lenguaje poético artificial que no chupa el jugo del habla viva es lengua muerta y con lengua muerta no puede hacerse viva poesía. Todo aquello bien muerto está y más lo gongorino de Góngora, y lástima da ver cómo él mismo lo defiende en este trozo (Paz y Melia, *Sales españolas,* tomo II pág. 304).

"Luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallara Vm. en mis *Soledades,* si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero que ha

sido honrosa esta poesía; sí entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina, a quien no he quitado los artículos, como le parece a Vm. y a esos señores, sino excusándolos donde no necesarios, y así gustara me dijese en dónde faltan o qué razón de ella no está corriente en lenguaje heroico (que ha de ser diferente de la prosa) y digno de personas capaces de entendelle, que holgare construírsela, aunque niego no poder ligar el romance de esas declinaciones. Y no doy aquí la razón como, porque es para convencer la pregunta que en esto Vm. me hiciere. De más que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda."

Si del estilo y lenguaje de la escuela culta italolatina, pasamos a la métrica, no será menester largo discurso para hacer ver las ventajas que le lleva la métrica popular. Un solo metro emplea la clásica: el endecasílabo, y su pie quebrado en las canciones. Aceptemos de buen grado cuantas excelencias dijeron los tratadistas del endecasílabo y supongámoslo mejor que todos nuestros metros castellanos: ¿es posible que no canse una lírica compuesta siempre en una sola clase de versos, por excelentes que sean?

Veamos, sin embargo, las excelencias del endecasílabo. En la carta a la Duquesa de Soma, que puso Boscán como introducción al libro segundo de sus Poesías, escribe:

"En el primero (libro) habrá vuestra señoría visto esas Coplas (quiero decillo así), hechas a la Castellana. Solía holgarse con ellas un hombre muy avisado y a quien vuestra señoría debe de conocer muy bien, que es don

Diego de Mendoza. Mas paréceme que se holgaba con ellas como con niños, y así las llamaba las *Redondillas.* Este segundo libro terná otras cosas al modo italiano, las quales serán Sonetos y Canciones; que las trovas desta arte así han sido llamadas siempre. La manera destas es *más grave* y de *más artificio,* y, si yo no me engaño, mucho mejor que la de las otras."

Esas son cabalmente sus cualidades: ser verso *más grave* y *de más artificio.* Ahora que esas cualidades sean *excelencias* para expresar los afectos del alma, de lo cual trata la lírica, no creo lo concedan los que supongan que la expresión del alma no haya de ser grave, sino sencilla y llana, ni menos que haya de ser *de más artificio,* sino espontánea y natural. Hallamos, pues, aquí las mismas cualidades que hemos condenado en el estilo y lenguaje de la nueva escuela.

Poco importa que a Boscán le parezca mejor verso ni que "los buenos ingenios de Castilla, que van fuera de la vulgar cuenta, le amen y le sigan", como dice poco después. En punto a castellano no hay autoridad que valga más que la del pueblo castellano. Ahora bien, raras veces el pueblo usó endecasílabos seguidos a la manera italiana, ni antes ni después de Boscán. Algo habrá por consiguiente, en ese verso que no contente a los oídos castizos del pueblo. En el primer soneto de Garcilaso los versos son de dos clases.

1.º Comenzando por tónica:

- υ υ | - υ | - υ | - υ | - υ.)

2.º Comenzando por átona:

υ | - υ | - υ | - υ | - υ | - υ.)

3.º Pero usa mucho en otras partes la forma:

- υ | - υ υ | - υ | - υ | - υ.)

1.° Ciegos, errados en el aire escuro.
1.° Y viendo y contemplando nuestros males.
3.° Sus virtudes estar allí presentes.

Estas tres formas corresponden a las 2.ª, 6.ª y 3.ª de los endecasílabos populares de la *Floresta*:

2.ª Dicen a mí que los amores hé.
6.ª Que traigo los amores en la cinta.
3.ª Sospiro una señora que yo vi.

Pero el pueblo no emplea de ordinario endecasílabos seguidos. En cambio por las tres clases dichas de los clásicos, hallamos ocho de endecasílabos en el pueblo. Por aquí se verá la variedad y la no monotonía que el pueblo obtiene aun con sólo este verso, el único empleado por los italianizantes, además de su pie quebrado en la canción. Cotéjese con la variedad de versos que emplea la métrica popular y las varias clases de cada uno de ellas: tal es la razón de no ser pesados.

La monotonía de las composiciones en endecasílabos italianos se notará con sólo advertir que todos los de una composición por larga que sea se reducen a troqueos con un solo dactilo al principio, cuando no son todos troqueos. Ahora bien, en la métrica popular hay ocho clases de endecasílabos, lo cual comunica gran variedad. Además cualquier composición consta de variedad de versos, que varían en sus pies. El mismo romance, que todo él es de octosílabos, ofrece cuatro variantes que le quitan la monotonía, esto es, tantas variantes cuantas caben. Véase al tratar del octosílabo en la *Floresta*. Igualmente hay seis clases de eneasílabos y siete de decasílabos.

El pueblo castellano no parece además gustar de largos versos, y así he advertido que sólo quiere de entre los largos los dactílicos o de gaita gallega,

que son bailables, saltarines y ligeros. Dactílicos son los decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos más usados en la lírica popular. En italiano el endecasílabo cae muy bien; pero en castellano es en demasía *grave* y *de artificio,* cosas de que el pueblo huye como de la peste, porque huelen a poca sinceridad. Y yo de mí sé decir que siempre se me hizo dificultoso entender lo escrito en endecasílabos, que tengo que poner más atención. Acháquese, si se quiere, a cortedad mía; pero confieso lo que siento y algo por el estilo debe de pasar generalmente a los demás, cuando ni aun hasta hoy ha entrado el pueblo por tal verso. Lo bueno es que Lope y otros dijeron lo que yo acabo de decir, como luego veremos.

Ahora, si venimos a las combinaciones métricas hallaremos que la octava rima, la tercia rima, las largas estrofas simétricas de la canción y el soneto son igualmente demasiado *graves* y *de artificio;* por eso cansan y parecen pesadas estrofas a cualquier español.

La octava rima se ha usado en España para largos poemas a lo Torcuato Tasso y la tercia rima para epístolas morales y didácticas. Son obras pesadísimas de leer aun para las personas cultas; pero sobre todo se despegan del sentimiento lírico. ¿Quién es capaz de expresar sus hondos afectos, sus amores o penas, los suspiros del alma, en octavas reales o en tercia rima? Nuestro romance se presta lo mismo para la épica como para la lírica, como se ve por los ejemplares líricos de la *Floresta.* Las otras combinaciones que forman el cantar castellano, el villancico y las coplas, ni punto de comparación tienen, por su riqueza de formas, su donaire y ligereza para la expresión del sentimiento, con esas

largas, graves y pesadas estrofas. Cuanto al soneto, no conozco cosa más artificial y, por consiguiente, más opuesta a la sinceridad.

"Es el soneto, dice Herrera, la más *hermosa* composición i de mayor *artificio* i *gracia* de cuantas tiene la poesía Italiana i España."

Bien se le puede y debe conceder lo del *artificio;* mas *la gracia* y *hermosura* no creo haya que irlas a buscar en el soneto, teniendo nuestros metros populares.

Si a Boscán le parecían mejor los versos italianos, a Lope le agradaban más los castellanos y a Gregorio Silvestre y a Cristóbal de Castillejo y a Luis Gálvez de Montalvo y a otros muchos. Pero la opinión de Lope vale por la de todos los italianizantes juntos. En el prólogo al *Isidro,* escribe:

"Ya dije al principio que amor da con el atrevimiento disculpa y de ser en este género, que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna, porque no pienso que el verso italiano haga ventaja al nuestro, que si en España lo dicen es porque no sabiendo hacer el suyo se pasan al extranjero como más largo y licencioso, y yo sé que algunos italianos invidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitallas, como lo hizo Serafino Aquilano, quando dijo:

"Dala dolce mia nimica
nasce un duol che ser non suole,
e per piu tormento vole
che si senta e non si dica."

"Llamando nuestras coplas benzeletas o frotolas, que mejor las pudiera llamar sentencias y conceptos desnudos, de todo cansado e inútil artificio. ¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza? Perdone el divino Garcilaso que tanta ocasion dió para que se lamentase Castillejo, festivo e in-

genioso poeta castellano, a quien parecía mucho Luis Galvez de Montalvo."

Y en el *Laurel de Apolo*:

Las coplas castellanas,
si bien después de ser puras y llanas
son de naturaleza tan suave,
que exceden en dulzura al verso grave,
en quien con descansado entendimiento
se goza el pensamiento
y llegan al oído
juntos los consonantes y el sentido
haciendo en su elección claros efetos,
sin que se dificulten los concetos:
así Montemayor las escribía,
así Gálvez Montalvo dulcemente,
así Liñán.

Y en *La Philomena* (2.ª pte):

"Con los versos extranjeros *perdimos la agudeza, gracia y gala,* tan propia de españoles."

Tomás Tamayo de Vargas, en las *Notas a las Obras de Garcilaso*:

"La sencillez de la compostura de las coplas castellanas parece incapaz de conceptos heroicos y no lo es. El poeta filósofo de nuestra ciudad don Jorge Manrique, ¿pudo escoger versos más acomodados a materia más grave? El ingenioso caballero don Diego de Mendoza ¿qué quiso decir, que no pudiese, en sus coplas castellanas? ¿Qué don Fernando de Acuña, contemporáneo de Garcilaso, con mayor lisura, aun atado a conceptos en su *Caballero determinado?* ¿Qué Luis Gálvez de Montalvo con mayor urbanidad?"

Juan de la Cueva en su *Arte poética española*, dijo de las coplas castellanas:

En ninguna se halla la dulzura
que en la nuestra, la gracia y la ternura,
la elegancia, el donaire y hermosura.

Luis Gálvez de Montalvo ensalzó las coplas castellanas en *El Pastor de Fílida* (4.ª parte) antes de las coplas al *Deseo,* justamente alabadas, como allí se dice, por *Tirsi* (Cervantes) y *Arciolo* (Ercilla), y en la parte 6.ª (pág. 312, ed. Mayans). Pero merece recordarse el juicio que Cristóbal de Castillejo puso en labios de los principales poetas castellanos sus predecesores, cuando vieron la innovación de Boscán, porque toca atinadamente las cualidades de nuestras coplas, en que aventajan a la versificación italiana la claridad, la brevedad, la riqueza de consonancias, la gracia; tachando en cambio la nueva versificación de oscura, prolija, melancólica, enfadosa de leer, tarda y de pies de plomo, pesada y poco placentera:

Juan de Mena como oyó
la nueva troba pulida,
contentamiento mostró,
caso que se sonrió
como de cosa sabida.
Y dijo: Según la prueba,
once sílabas por pie,
no hallo causa porqué
se tenga por cosa nueva,
pues yo también las usé.
Don Jorge dijo: No veo
necesidad ni razón
de vestir nuevo deseo
de coplas, que por rodeo
van diciendo su intención.
Nuestra lengua es muy devota
de la clara brevedad,
y esta troba a la verdad

por el contrario denota
obscura prolijidad.
Garci Sánchez se mostró
estar con alguna saña,
y dijo: No cumple, no,
al que en España nació
valerse de tierra estraña.
Porque en solas mis lecciones,
miradas bien sus estancias,
veréis tales consonancias,
que Petrarca y sus canciones
queda atrás en elegancias.
Cartagena dijo luego
como plático en amores:
Con la fuerza de este fuego
no nos ganarán el juego
estos nuevos trobadores.
Muy malencónicas son
estas trobas, a mi ver,
enfadosas de leer,
tardías de relación
y enemigas de placer.
Torres dijo: Si yo viera
que la lengua castellana
sonetos de mí sufriera,
fácilmente los hiciera,
pues los hice en la romana.
Pero ningún gusto tomo
en coplas tan altaneras,
escriptas siempre de veras,
que corren con pies de plomo,
muy pesadas de caderas.
Al cabo la conclusión
fué, que por buena crianza
y por honrar la invención
de parte de la nación,
eran dignos de alabanza.
Y para que a todos fuese
manifiesto este favor,

se dió cargo a un trobador
que aquí debajo escribiese
un soneto en su loor.

(*Las obras de Cristóbal de Castillejo,* Amberes, 1598.)

Gregorio Silvestre, en *La visita de Amor,* dice de los endecasílabos italianos:

Unas coplas muy cansadas,
con muchos pies arrastrando,
a lo toscano imitadas,
entró un amador cantando
enojosas y pesadas.

Léanse ahora las poesías líricas populares y se verá que en gracia, donosura, concisión y ligereza no tienen que envidiar a forma alguna métrica extraña. ¡Ah! Del contenido poético, del sentimiento del alma, de eso no hay que hablar.

Léase cualquier composición y compárese con cualquiera de las de Garcilaso, por ejemplo, con la primera que comenta Herrera. Es el soneto primero:

Cuando me páro a contemplar mi estado;
i a vêr los passos por do m'àtraido;
hállo, segun por do anduve perdido;
qu'a mayor mal pudiera aver llegado.
Mas cuando del camino estò olvidado,
a tanto mal no sè por do è venido.
Sò que m'acábo; i mas è yo sentido
vêr acabar comigo mi cuidado.
Yo acabaré, que m'entreguè sin arte
a quien sabra perderme i acabarme,
si ella quisiere; i aun sabra querello.
Que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, que hara, si no hazello?"

Todo esto es desleído, pesado, muelle, sin brío, sin alma, como cosa imitada. Es demasiada flema para españoles.

"Garci Lasso —dice Herrera— es dulce y grave (la cual mezcla estima Tulio por mui difícil) i con la puridad de las vozes resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos; porque es mui afetuoso i suave. pero no iguala a sus canciones i elegias; que en ellas se ecede de suerte, que con grandissima ventaja queda superior de sí mesmo. porque es todo elegante i puro i terso i generoso y dulcissimo i admirable en mover los efetos; i lo que más se deve admirar en todos sus versos, cuantos an escrito en materia de amor le son cō gran desigualdad inferiores en la onestidad i templāça de los desseos. porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embevece todo en los gozos, o en las tristezas del animo."

No quito una tilde a este elogio. Creo que es juicio puntual y justo de la poesía de Garcilaso. Pero léanse algunas composiciones de la *Floresta* y cotéjense con el soneto copiado y se hallará que le ganan en todo, en gracia métrica, en fuerza expresiva, en casticidad y propiedad de voces y construcción, y lo que más hace a la poesía lírica, en sinceridad, brío y concisión al expresar los sentimientos. Garcilaso y los demás italianizantes serán blandos, muelles en el decir; pero gastan demasiada flema, se mueven con pies de plomo y al cabo de tan largo rodeo, de los cuatro primeros versos, por ejemplo, del citado soneto, nos hallamos con la vulgarísima idea de que "pudiera haber llegado a mayor mal". Qué poesía honda y de sentimiento haya en este soneto no se me alcanza. El pueblo hubiera dicho eso en dos palabras; o mejor, no lo hubiera dicho, porque no había para qué decir tal frialdad. La

pasión verdadera no suele gastar esa flema; revienta en un suspiro, en un quejido, en un chasquido, en un pésete, en algo ardiente, veloz y fulgurante como un chispazo.

Y al cabo del soneto nos viene a decir que su amada acabará de matar al poeta. Y eso, a fe, que nuestros villancicos lo expresan de cien maneras más nuevas, más concisas, más gallardas y donairosas. Por ejemplo:

Justicia pido, que muero,
de vos que muerto me habéis:
que del todo me matéis
o me queráis como os quiero.

Otrosi:

Justicia pido, que muero,
pues podéis,
que me queráis como os quiero
y sinó que me matéis.

Y esto se había ya cantado en castellano cuando Garcilaso lo vino a desleír tan aguadamente. Como lo estaba de aquella otra manera:

Deste mal moriré, madre,
deste mal moriré yo.

Y de trescientas más que el lector habrá visto en la *Floresta*. Lo que en ella no habrá visto es la flema de esos señores italianizantes. Y es que sus cantares no eran gritos del alma sino centones tomados de libros y no se cantaban sino que se escribían pazguatamente en el escritorio. La dicha flema agradábales a ellos sobremanera, porque no sólo Garcilaso tomó la primera parte de este primer soneto del soneto de Petrarca:

Quand'io mi volgo in dietro a mirar gl'anni,
c'hanno fuggendo...;

sino que Mal-Lara lo tomó de Garcilaso, cuando escribió:

> Volviendo por las oras que he perdido,
> hallo cuán poco en todas he ganado...

Con toda flema y cachaza revolvían libros ajenos y de ellos, no de su propio corazón, sacaban esas falsas quejas y lamentaciones postizas. Pero no se acordaban ni querían acordarse de los villancicos populares, que cierto les hubieran enseñado algo más: sinceridad, calor y brío. Y perdone Garcilaso aseste a él mis tiros, que para eso se puso en primera fila como "príncipe de los poetas castellanos", y perdone Mal-Lara, que quiso aquí acompañarle tan de cerca.

Virgilio había cantado en el libro IV de la *Eneida*:

> Dulces exuviae dum fata Deusque sinebant.

Repitiólo Garcilaso, casi mejorándole, en el soneto X:

> ¡O dulces prendas por mi mal halladas,
> dulces y alegres cuando Dios quería:
> juntas estáis en la memoria mía
> y con ella en mi muerte conjuradas!
> ¡Quién me dijera, cuando en las pasadas
> horas en tanto bien por vos me vía,
> que me habíades de ser en algún día
> con tan grave dolor representadas...!

Y Petrarca lo había imitado también en la canción IV de la parte primera. Y Diego Hurtado de Mendoza volvió a la carga, porque así pasaba la pelota de mano en mano, como cosa ajena con que jugueteaban tan frescamente. Si hubieran sentido de veras, no hubieran necesitado irse a mendigar de otros lo que el que sabe sentir, si es poeta, se

sabe decir más propia y personalmente. Escribió, pues, Hurtado de Mendoza, repitiendo el segundo cuarteto de Garcilaso y el trozo de Petrarca:

> Días cansados, duras horas tristes,
> crudos momentos en mí mal gastados,
> al punto que pensé veros mudados,
> en años de pesar os me volvistes.

Y no se acordaron nuestros dos poetas de que el pueblo cantaba ya en el siglo XV harto más concisa, galana y sentidamente y cantaba por boca de mujer, que es más propio de ellas tal endecha:

> Estas noches atan largas
> para mí
> no solían ser ansí.

¿Cuánto más propio no es poner este suspiro en mujer olvidada, que no en varón, que es el que suele olvidar? ¿Y cuánto más poner las horas de la noche, que no *horas*, en general, como Garcilaso, u *horas, días* y *momentos*, como Hurtado de Mendoza, añadiendo albarda sobre albarda? Compréndese que así haya peso y gravedad en demasía. No huelga una palabra en el villancico y cada una de ellas es un cuadro:

> Estas noches atan largas
> para mí.

Lo que es más largo que esas noches es decir con dos largos versos lo que con uno corto pudo decirse harto mejor. Garcilaso:

> que me habíades de ser en algún día
> con tan grave dolor representadas.

Hurtado de Mendoza:

> al punto que pensé veros mudadas,
> en años de pesar os me volvistes.

El pueblo castellano:

no solían ser ansí.

Y ansí deslíen los otros en inútiles palabras el sentimiento concentrado que el cantar popular expresa negativamente, con harto más vigor que toda esa palabrería.

En la lírica culta, como obra de hombres en su bufete, no cantan las mujeres. Hasta cuando son mujeres las que escriben revístense de autores para no diferenciarse de los hombres. ¿Qué sinceridad cabe con este artificioso disfraz? En la lírica popular cantan las mujeres tanto como los hombres y cantan en otro tono más sentimental, más femenino. No hay disfraz alguno ni artificio ni embuste; son ellas y nada más que ellas. Esta lírica femenina es inimitable y cosa aparte, ajena de todo punto a la lírica erudita, en la cual, si por excepción se introduce cantando a la mujer, a tiro de ballesta se ve que canta por pluma de varón, el cual le presta sus conceptos y sentimientos de hombre, que en boca de ella suenan pedantescamente. Ahora bien, ¿puede con verdad llamarse humana una lírica que parte en dos a la humanidad, cantando solos ellos y sirviendo ellas no más que de objeto y materia del canto de los hombres? ¿Qué saben ellos lo que las mujeres sienten? Lo más original de la lírica popular son las poesías de las mujeres, delicadísimas y de un tono desconocido enteramente en la lírica culta.

Claro está que los españoles no podían cantar suponiendo sensibilidad en la naturaleza, y así en vano buscaréis en la lírica popular tal idea; pero Garcilaso, que canta ideas muertas siglos ha, dice con tanta flema como elegancia en el soneto XV:

Si quejas y lamentos pueden tanto
que el curso refrenaron de los ríos
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto,
si convirtieron a escuchar su llanto
las fieras tigres y peñascos fríos,
si en fin con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto.

Etcétera. Pase eso entre los griegos, que tales creencias tenían; para nosotros eso es muerto y muy muerto. Y no se diga que nuestro pueblo no siente la naturaleza ni ve en ella reflejados sus sentires, porque bien claro se ve lo contrario en los cantares.

La pareja de enamorados trae el recuerdo de los lugares:

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta.
Y los dos amigos
idos se son, idos
so los verdes pinos,
so la mimbrereta,
mimbrera, amigo.
Y los dos amados
idos se son ambos
so los verdes prados,
so la mimbrereta.

O trae el recuerdo del lugar donde vió al amado:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir:
corrían los caños,
daban en el toronjil.
Madre, aquellas sierras
llenas son de flores:
encima de ellas
tengo mis amores.

El antropomorfismo o personificación de la naturaleza caía bien entre los griegos por ser parte de su primitiva religión; pero entre nosotros es afectación pedantesca, falsa manera de ver las cosas, exageración metafórica de mal gusto, en fin, cosa que huele a copia y repetición manida de epítetos, frases y lugares comunes manoseados. Fray Luis de León fué acaso el que más admirablemente supo tomar a Horacio algunas de sus dotes poéticas, el que con espíritu cristiano supo mejor aprovecharse del lirismo pagano. Rarísimas veces tropezó en este escollo; pero todavía tropezó en él al personificar el Tajo con aquella exorbitante manera de decir:

el río sacó fuera
el pecho y le habló de esta manera.

Con estro grandilocuente cantó Herrera a don Juan de Austria:

Cuando con resonante
rayo y furor del brazo impetuoso
a Encelado arrogante
Júpiter poderoso
despeñó airado en Etna cavernoso.

¿No es un duelo que todo eso no sea más que una ficción literaria? A tan gallarda entonación y período, tan suelta y bizarramente rodeado, ¡cuánto de fuerza y brío no hubiera añadido la verdad, algún otro hecho real y de nuestra historia, en vez de aludir a falsas mitologías!

Pero eso es la poesía clásica comúnmente, pura ficción literaria. No miraban aquellos poetas las cosas como ellas son o como ellos las veían, sino como las vieron los griegos y latinos, las miraban en los libros y no en la naturaleza. Y ¿cómo puede

nadie expresar los sentimientos de su corazón mirando a los libros y a lo que otros dijeron y robándoles sus dichos y palabras? Eso será repetir en castellano lo que otros dijeron en su propia lengua; pero no será expresar los propios sentimientos ni descubrir la propia alma. Ahora bien, lírica no es más que expresar lo propio, no expresar lo ajeno. La lírica clásica es, por esta razón, objetiva; no es lírica propiamente dicha. Su terreno propio es la descripción de cosas o hechos; no la expresión del propio sentir. O a lo más lo es del sentir ajeno.

La mayor parte de las poesías de Garcilaso, como de los otros renacentistas, tratan de amores y asuntos griegos; todo es alusiones mitológicas, nombres pastoriles leídos en Teócrito y Virgilio, copia o remedo de frases halladas en los libros, afectos expresados cual en ellos se expresan. ¿Habla así el corazón cuando de veras siente?

En la *Egloga III* dirígese Garcilaso a doña María de la Cueva, esposa del Conde de Osuna y le dice:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco.

Vaya por ninfas y aguardemos a ver qué toledanas son las damas que va a cantar. Helas aquí:

Filodoce, Dinámene y Crimene,
Nise, que en hermosura par no tiene.

Nombres hórridos a oídos castellanos y damas del tiempo del rey Perico, que ni a doña María de la Cueva se le importarían un comino y ni comino y medio a nosotros.

Sacó una de ellas la cabeza, etc., etc., mostró la tela que tejía: y aquí vienen todas las historias

tejidas en ella, como las que repitieron los antiguos desde Homero. Y todo ello, riberas del Tajo. Las cuatro hermanas muestran sus telas y luego oyen las zampoñas de dos pastores que careaban el ganado. Tirreno era el uno, Alcino el otro,

entrambos estimados
y sobre cuantos pacen la ribera
del Tajo, con sus vacas, enseñados.

Y luego, como es de ene en Teócrito y Virgilio,

Aquesto van diciendo
cantando el uno, el otro respondiendo.

Esto es, los pastores, de nombres tan toledanos como *Tirreno* y *Alcino*. Y lo que cantan es a las no menos toledanas *Flérida* y *Filis*. Y así acaba la *Egloga III*.

Puras imitaciones de escuela de retórica, donde no sé qué sinceridad de sentimientos líricos quepa ni qué expresión de corazón que de verdad sienta.

Y tales son las demás églogas; veamos las elegías.

La *Elegía primera* fué dirigida al Duque de Alba, en la muerte de don Bernardino de Toledo, su hermano, para darle algún consuelo, "si las musas pueden un corazón alzar del suelo".

Las musas griegas, abstracciones librescas para Garcilaso y para nosotros, no sé qué consuelo pudieran traer a las penas del Duque, de quien dice el poeta:

que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.

Para consolarle le recuerda la fábula de Lampecie, que lloró a su hermano Faetón, porque tra-

tándose de un hermano que llora la muerte del otro, Faetón y Lampecie eran los únicos que le venían a la mente al poeta que soñaba con sus libros clásicos.

Y sale a relucir el Tormes con sus ninfas, que:

desmayadas,
llorando en tierra están sin ornamento,
con las cabezas de oro despeinadas.

Sin ornamento estaría el Duque, no menos, por la pena.

También llama el poeta buscando "alivio en desconsuelo tanto" a la Trinacria, esto es, a la isla de Sicilia y a sus "sátiros, faunos, ninfas", que recogen "para consuelo de Fernando, hierbas de propiedad oculta y flores". Luego le recuerda al troyano príncipe, a Venus dolorida con su Adonis y a Hércules en Oeta y al cabo y a la postre el cielo cristiano, donde estará su hermano difunto y la fama que le espera:

se cantará de ti por todo el mundo;
que en cuanto se discurre, nunca visto
de tus años jamás otro segundo
será desde el Antártico a Calisto.

El último verso es del Ariosto (canto 3):

Tra quanto è in mezzo Antartico e Callisto.

Y añade Herrera:

"Esta elegia es traduzida, aunque acrecentada mucho, i variada hermosamēte de la de Geronimo Francastorio a Juā Batista de la Torre Verones en la muerte de Marco Antonio de la Torre su ermano." [1]

---

1 Véase, en cambio, la conocida elegía de Jorge Manrique y la de Juan del Enzina (Gallardo, t. II, 863).

Tal era la elegía italiana y tal la poesía italiana renacentista: centones de literatura clásica libresca. Y tal es la poesía que trajeron Boscán y Garcilaso a España, donde nuestros eruditos creían no había poesía lírica nacional que valiese la pena. Tuviéronse con ella por bien pagados y hubo ya en España un *Parnaso*, esto es, poesía de falsa inspiración extraña, bebida en los libros, sin jamás abrir sus ojos los autores a la hermosura del campo, del mar, del cielo, porque no veían más que a Hera, Anfitrite y Uranos; sin meter jamás la mano en su propio corazón, que la hubieran sacado chorreando sangre, a no ser que el corazón del erudito sólo sean secos libros y letra muerta.

Esta tal lírica fué puesta en los cuernos de la luna por nuestros clásicos y por nuestros posteriores historiadores de la Literatura, hasta Menéndez y Pelayo, y no seré yo quien amengüe el valor de su artificio, de la extensa erudición que supone, del fino gusto clásico de sus autores.

Pero eso no es lírica verdadera, ni menos lírica española, puesto que canta con la pluma sentimientos extraños, no propios, y sentimientos de hombres que cantaron en lejanas tierras y lejanos siglos. Tienen razón los modernistas al afirmar que en nuestra lírica no hay sensibilidad real y del alma, cuando tienen por nuestra esa lírica extraña y de libros viejos. Pocas veces nuestros cultos poetas cantaron de corazón y a la castellana; pero entonces fueron líricos de verdad. Es que entonces se inspiraron en su propio corazón, en sus sentimientos y creencias y en la lírica popular anónima. Va tanto a ésta de la erudita clásica, como de los eruditos poemas a lo Torcuato Tasso a la epopeya popular castellana medieval, al romancero.

Dije de nuestro tesoro poético es el madrigal de Cetina:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

El último verso es admirable: aun airados contra él, le agradan sus ojos. Pero eso lo había dicho ya el cantar popular mucho mejor:

Aunque con semblante airado
me miréis, ojos serenos,
no me negaréis al menos
que me habéis mirado.

Añadió Cetina el *claros,* que nada añade al *serenos.* La idea de los dos primeros versos, de que, a pesar de que son alabados por su dulce mirar, le miran a él airados, es idea harto vulgar. Repítela con otras palabras en los tres versos siguientes; y con el séptimo deshace la idea principal, que es la del último, pues dice que con ira son menos hermosos. El verso octavo enturbia la serenidad del madrigal; y no da en toda la composición razón alguna de la principal idea, que es la del último verso. El cantar popular en cambio:

Por más que queráis mostraros
airados para ofenderme,
¿qué ofensa podéis hacerme
que iguale al bien de miraros?
Que aunque de mortal cuidado

dejéis mis sentidos llenos,
no me negaréis, al menos,
ojos, que me habéis mirado.

A esta razón, de que no le ofende el airado mirar, añade otra, de que antes le dobla el favor:

Pensando hacerme despecho
me miraste con desdén,
y en vez de quitarme el bien
doblado bien me habéis hecho:
que, aunque los hayáis mostrado
de toda clemencia ajenos,
no me negaréis, al menos,
ojos, que me habéis mirado.

Que Cetina se inspiró en este villancico popular es manifiesto. El rimar *ojos claros serenos* con *al menos,* como en el villancico, y precisamente a manera de estribillo final en madrigal clásico que no pide estribillo; y la idea principal del último verso que es la del villancico, aunque no la desenvuelva como en él se desenvuelve, lo prueba claramente. Todo es flojo menos los dos últimos versos: los inspirados en el villancico y con el villancico comparado es una sombra el famoso madrigal. Lo más delicado de Lope, Tirso, Valdivielso y Góngora está inspirado en poesías populares, como se ha visto por la *Floresta.*

Pero hay mucho más. La lírica clásica tendía a ser eminentemente intelectual, de puros conceptos, como toda la literatura clásica. De ahí su serenidad y lo escultural de su forma. Fraguábase sobre todo en la cabeza y creían los griegos que el arrebato de la pasión mancillaba la obra de arte. Eurípides, el primero que movió directamente los afectos y pasiones, fué considerado como corruptor del sereno arte antiguo, el cual pretendía ser

un trasunto de la serenidad de los dioses inmortales. La literatura francesa del siglo XVII exageró esta tendencia intelectualista. La literatura debía alimentarse de *ideas universales*. El cristianismo trastornó de arriba abajo el arte con su espiritualidad y concepto de la vida como lucha en la conciencia entre el bien y el mal. La literatura cristiana brota del corazón. El romanticismo, revolución contra el espíritu clásico francés y contra el clasicismo en general, volvió al arte cristiano, al arte propio, no extraño, al arte nacional, al arte individual. De aquí que la lírica moderna difiera de la lírica clásica, como difiere lo que brota del corazón de lo que brota de la cabeza, como difiere el sentir del pensar. Hoy se divide la poesía en tres géneros: épico u objetivo o narrativo, dramático o representado y lírico o subjetivo. El poeta lírico expresa sus propios sentimientos, valiéndose de los conceptos tan sólo como de medio indispensable, como se vale de las palabras, expresión de los conceptos. En cambio la lírica clásica miraba directamente a los conceptos. La lírica clásica del Renacimiento, por más ingrediente sentimental que introdujera con el espiritualismo cristiano, quedaba siempre como una lírica objetiva, era una mezcla objetivo-subjetiva. Vese claramente en el mismo Petrarca y en sus imitadores, cuya poesía, como hija de la cabeza y consistente en conceptos, degeneró pronto en el conceptismo del siglo XV y del siglo XVII. Tal es Herrera en sus elegías amorosas. En sus canciones es clásico enteramente, tan objetivo generalmente como Píndaro y Horacio. Todos tres tienen puesta la mira en algo que está fuera de ellos: en héroes, victorias, acontecimientos; expresan conceptos elevados con más o menos

de movimiento pasional, pero cuidando que la pasión no se desborde, que el concepto elevado y floridamente vestido sobrepuje al sentimiento. Lírica que nace en la cabeza, más bien que no en el corazón; en la que el poeta abre los ojos para mirar lo objetivo y que está fuera de él, más bien que no los cierra para concentrarse en sí mismo y expresar sus propias penas y amores.

Pues bien, esta lírica, moderna, puramente subjetiva, no difiere de la lírica popular castellana antigua, porque el pueblo siempre expresó sus propios sentimientos. Si en algo difiere nuestra antigua lírica popular de la moderna culta es en ser más sentimental, puramente sentimental, prescindiendo de atavíos que la engalanen a costa de la pura expresión del sentimiento: es lírica desnuda, virginal, sin el menor artificio. Fray Luis de León canta la noche serena, los elevados afectos de la música de Salinas, el gozo de la vida del campo, la asunción del Señor, la profecía del Tajo: todos son asuntos objetivos, cantados con mayor o menor pasión, pero siempre se sobrepone la elevación de los conceptos y la forma galana del decir. Es una épica expresada líricamente, no es lírica pura que mire tan sólo a los sentimientos propios. Trata el poeta de cantar algo que está fuera de él, no su propio corazón. Nuestros cantares populares antiguos y modernos no cantan hechos ni ensalzan a los héroes; son suspiros del alma y nada más, pura expresión lírica.

Nuestros tratadistas de poética, por tener puesta la mira sólo en Aristóteles, no supieron hacer lo que Aristóteles había hecho: sacar de las obras de arte conocidas las leyes y principios artísticos. Si hubieran estudiado nuestro teatro y nuestra lírica popular, hubieran levantado una nueva poética, di-

ferente de la de Aristóteles, más universal, más humana: la poética de la poesía moderna, que aun hoy rige, en vez de repetir la de Aristóteles, acomodada solamente al arte griego por haberla sacado del arte griego Aristóteles.

La ceguera que el clasicismo les puso es increíble. No llegaron a ver que la tragedia y la comedia pertenecen a un solo género, al hoy llamado género *dramático,* que consiste en que *se representan* las personas y la acción, por consiguiente. Cascales separa *a cal y canto* la tragedia y la comedia y el mezclarlas lo llama cosa monstruosa, hermafrodita, contra la naturaleza y el arte. Y con todo y por sus propios ojos, veía la comedia española creada por Lope de Vega, en la que se mezclaba lo trágico con lo cómico, como se hallan mezclados en la vida real. Si en la vida real, en la naturaleza, se mezclan, no es contra la naturaleza ni contra el arte, que la debe imitar el mezclarlos en la representación.

Cuanto al género lírico, todos anduvieron a oscuras, palpando tinieblas, por no atender a la lírica popular que diariamente oían cantar en todas partes. Andan a vueltas Cascales y Alonso López, Pinciano con la dichosa *Ditirámbica* aristotélica, que el Pinciano confunde con la lírica, teniéndolas como una misma cosa. No las confunde Cascales; pero no tiene idea de lo que es la lírica. "No os digo nada, dice, de los Lyricos, Dithyrambicos y Nómicos, que pues no se usa el modo de cantar suyo, poco importa pasarlos en silencio." Y cuando Pierio le pregunta qué es la poesía lírica, responde: "Imitación de cualquier cosa que se proponga; pero principalmente de alabanzas de Dios y los Santos, y de banquetes y placeres, reducidas a *un*

concepto Lyrico florido." Y añade: "en cualquiera de los tres modos exagemático, dramático y mixto." Dice que se diferencia la lírica de la épica y la dramática en los *conceptos,* "de donde nace el estilo". "Conceptos son las imágenes de las cosas, que se forman en nuestra alma directamente, según es diversa la imaginación de los hombres. Las palabras son imágines de las imágines: quiero decir, aquellas que por medio del oído representan al alma los conceptos sacados de las cosas." Los conceptos son a la lírica lo que la fábula, esto es, el argumento, es a la épica y a la dramática.

Aquí tenemos que la lírica clásica expresa realmente, no sentimientos, como la lírica moderna, sino conceptos, que nacen en la cabeza y no en el corazón. Entrevió Cascales lo subjetivo de la lírica, sin verlo del todo. Vió que la lírica clásica expresa conceptos, que es algo subjetivo ciertamente. ¿Cómo no vió que la lírica expresa algo más subjetivo aún, los sentimientos? Porque tenía puesta la mira en la lírica clásica y no supo mirar la lírica popular que oía cantar en torno suyo: estudiaba en Aristóteles y en la lírica clásica de los cultos y no quiso mirar la lírica viva del pueblo español, cosa que hubiera hecho Aristóteles, sin embargo, como lo hizo mirando al arte griego que le rodeaba. Y es que la *imitación,* que tanto repite el mismo Cascales como principio del arte y de la poesía, diríase que era para nuestros clásicos la *imitación de los antiguos y de Aristóteles* y no *la imitación de la naturaleza,* de lo que nos rodea, de lo que vive en torno de nosotros, que es lo que por imitación Aristóteles entendía.

No menos entrevió Cascales que los afectos, los sentimientos eran el alma de la lírica, pues hablan-

do de ellos dice después: "La Poesía sin algo de esto va muy floja y desalmada."

El Pinciano se quedó más a oscuras en lo de la lírica. Dice en su *Filosofía antigua poética,* ed. 1894, pág. 161:

"Otros (poemas) hay irregulares y extravagantes, los cuales agora están debajo del enarrativo (épico) a do todo lo habla el poeta, y algunos debajo del comun, y aun yo los he visto alguna vez debajo del activo (del dramático), en las representaciones adonde canta y tañe y otro responde. Ejemplo del enarrativo no son menester, que está lleno Horacio y Píndaro. Del común (mezclado de épico y dramático) Horacio en la Oda tercera del III; cuarta del IV; quinta del Epodo, que antes referimos."

Para él la lírica es ya épica, ya dramática, ya las dos cosas a la vez. Por otra parte, la confunde con la ditirámbica y aun cree que del nombre del *ditirambo* salió por corrupción el de la *zarabanda.* Nada más sabe de la lírica popular; antes desprecia la zarabanda como cosa fea y antiartística y de gentes plebeyas. Si hubiera estudiado la zarabanda y tantos otros cantares populares, hubiera, sin embargo, aprendido de ellos lo que los clásicos no le pudieron enseñar, esto es, la naturaleza de la poesía lírica.

X

LA LÍRICA POPULAR Y SU TRIUNFO

Lo que el romancero y la prosificación de los romances del siglo XIII en la *Crónica general,* respecto de la épica, son las poesías líricas de la *Floresta* respecto de la lírica. Es la verdadera lírica castellana y que realmente se cantó, como se cantaron los romances. Es, como ellos, anónima y de todo el pueblo español.

Y ¡qué tono el popular! ¡Qué sencillez de expresión, cuán elegante! ¡Qué hondura en el pensar, qué terneza en el sentir, qué plasticidad en las figuras, qué vaguedad ideal expresada con el realismo más pictórico, qué concisión, qué gracia y donaire!

¿Cuánto no se ha repetido lo del morir de amor? Véase cómo lo expresa este cantar anónimo:

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarme han.
Yo me iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.

Dentro del rosal
matarme han.

Así cantaba el pueblo en el siglo XV, mientras los llamados poetas y trovadores cortesanos repetían conceptos abstractos petrarquescos, jugueteaban con requestas, alegorizaban seudodantescamente, palabreaban sin ton y sin son y sobre todo sin alma. Véase esta delicadísima alborada dramática:

Desciende al valle, niña.
—Non era de día.
—Niña de rubios cabellos,
desciende a los corderos
que andan por los centenos.
—Non era de día.

Recuérdese aquella sentidísima despedida de amantes:

Di, zagala, ¿qué harás
cuando veas que soy partido?
—Carillo, quererte más
que en mi vida te he querido.

¿Dónde se habla así en toda la poesía clásica? ¿Cuándo se expresan más honda y brevemente los efectos del amor como en estos otros cuatro versos?

¿Dó tienes las mientes,
pastor tan penado?
Huyes de las gentes,
dejas el ganado.

Y nada más. Otros cuatro de la doncella honesta, hermosa y requerida:

Duélenme los ojos
de mirar bajo;

si los alzo y miro,
dicen que mato.

¿Quejas del amante a la amada, pidiéndole amor?

Duélete de mí, señora,
duélete de mí,
que si yo penas padezco,
todas son por ti.
El día que no te veo,
mil años son para mí:
ni descanso ni reposo
ni tengo vida sin ti.
Los días no los vivo,
suspirando siempre por ti.
¿Dónde estás, que no te veo?
¿alma mía, que es de ti?
Duélete de mí, señora,
duélete de mí,
que si yo penas padezco,
todas son, señora, por ti.

¿Elegía o endecha al amado a quien mataron? La amante sólo tiene sus ojos y corazón allí donde fué muerto. Esto es todo y basta:

En Avila, mis ojos,
dentro en Avila.
En Avila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Avila,
¡ojos, mis ojos, tan garridos ojos!

El amante quiere expresar que siente el amor:

En fuego de amor me quemo;
vivo, muero, desespero,
y no sé lo que me quiero.
No siento de qué me queje,
siento bien que estoy con queja;

no sé qué tome ni deje
ni quién me toma ni deja;
todo placer se me aleja,
tengo un dolor lastimero
y no sé lo que me quiero.

Felicidad de estar juntos los que bien se quieren:

En la fuente del Rosel
lava la niña y el doncel:
él a ella y ella a él.

La viuda llora su soledad:

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
de todas las avecicas
van tomar consolación,
si no es la tortolica
que está viuda y con dolor.
....

Penas de ausencia:

La congoja que partió
conmigo, cuando partí,
de miraros, ¡triste yo!,
nunca se partió de mí.

¡Qué donaire, con sólo saberse aprovechar de los recursos del castellano!:

La que me robó mi fe,
sin tocarme en el vestido,
la morena morenica ha sido,
la morena morenica fué.

Igualmente:

Los ojos por quien suspiro
que han de remediarme espero;
aunque, si los miro, muero;
y muero, si no los miro.

Llanto de amor, ¡cuán concisa y llanamente expresado!

Llora la zagala
al zagal ausente;
¡ay, cómo le llora
tan amargamente!

Del flechado de amor:

Malherida va la garza
ribericas de aquel río,
sola va y gritos daba
donde la garza hace su nido.

Otra vez la felicidad de estar juntos los amantes:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.
El galán y la galana
ambos vuelven al agua clara,
mano a mano.

Pena infinita y sin remedio:

Miraba la malcasada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

No hay remedio para echar de sí el amor:

No puedo apartarme
de los amores, madre,
no puedo apartarme.
Amor tiene aquesto
con su lindo gesto,
que prende muy presto
y suelta muy tarde:
No puedo apartarme.

La pena honda:

No soy yo quien veis vivir,

no, no, no:
sombra soy del que murió.

La pena incomunicable:

Para mí son las penas, madre,
para mí, que no para nadie.

El que quiera ver églogas verdaderamente españolas para compararlas con las de Garcilaso, vea las de Juan del Enzina y más las anónimas de los manuscritos y pliegos sueltos, publicadas en la *Floresta.*

El lector perspicaz que compare nuestra lírica popular con la italoclásica y con la petrarquesca o italoprovenzal hallará que de estas tres maneras líricas en que puede clasificarse el lirismo, la italoclásica tiende siempre a la narración de lo objetivo, es una lírica empapada de espíritu épico, como que de la épica nació en Grecia. Píndaro en sus epinicios u odas triunfales no canta sus propios sentires, sino la heroicidad de los vencedores en los juegos olímpicos, nemeos, ístmicos. Tirteo anima los espíritus guerreros de los soldados. Otros poetas moralizan, enseñan, elevan los sentimientos ajenos. El lirismo coral del teatro griego es una exclamación de los afectos que despierta en el alma popular el acontecimiento trágico que en la tragedia se representa, afectos subjetivos ciertamente, pero comunes de todos a la vez y que miran a héroes objetivos, épicotrágicos. Raras veces la lírica griega expresa los íntimos y propios sentires sin mezclas épicas, como en Safo, Anacreonte, Arquíloco. Nuestros líricos clásicos son líricoépicos. Herrera canta grandes hechos objetivos, Fray Luis de León la noche serena, la vida del campo, la pérdida de España, la asunción del Señor. Garcila-

so y Boscán ya hemos visto cuán objetivos y cuán ajenos sentimientos recuerdan, aplicándolos todo lo más a sus propios estados de ánimo. La lírica petrarquesca conservó siempre el fermento de su origen provenzal. Nuestros líricos, cuando no clásicos, fueron petrarquescos. Ahora bien, si la lírica clásica tiende a la narración a lo épico y objetivo, de héroes y extraños acaecimientos, la lírica petrarquesca, aunque más subjetiva y encerrada dentro del alma propia, tiende más bien al concepto que al sentimiento puro, discurre acerca del amor, sutiliza metafísicamente sobre el amor y el estado de ánimo del amante, juega con conceptos. Camoens puede ponerse como dechado de la escuela y no menos Herrera y cuantos cultivaron el soneto, troquel propio del lirismo conceptuoso, en el cual todo se sacrifica al pensamiento, al concepto sutil y metafísico de sus últimos versos.

La lírica popular encierra elementos objetivos o épicos y conceptuosos; pero su propósito es expresar puros sentimientos. Diríase que en la lírica clásica señorea la imaginación y el recuerdo, en la petrarquesca el entendimiento y la cabeza, en la popular el sentimiento y el corazón. Así cuando en la popular se describen hechos o se representan escenas, son tan plásticas y tan para expresar el propio sentir, que se ve ser tan sólo un medio para llegar a expresar el propio sentimiento, mientras que en la lírica clásica más bien diríase expresarse el propio sentir para dejar acabado el cuadro objetivo de un hecho extraño, y en la petrarquesca todo camina y concurre a deducir un concepto abstracto y metafísico, que cierre con broche de oro el soneto.

Todo es lirismo, puesto que es expresión del propio sentir; empero el propósito de la lírica popular

es sólo expresar el propio sentir, abrir el pecho, desahogar el alma, mientras que el propósito principal de la lírica clásica es expresar sentidamente lo objetivo, como tiende a expresarlo indiferentemente, fría y serenamente la poesía épica, y el propósito de la lírica petrarquesca es sacar en limpio un concepto sutil amoroso, estudiando psicológicamente los movimientos del alma.

Al hacer estas distinciones claro está que miramos las tres maneras líricas como a vista de pájaro, en sus tendencias generales, en su tonalidad genérica, sin que de hecho puedan tirarse líneas divisorias escuetas. Pero no habrá quien no distinga la manera clásica y objetiva en las odas célebres heroicas de Herrera y la petrarquesca en sus poesías amorosas. Por más sentimiento que pusiera en unas y otras, y lo hay sincero y recio, lo que en las más sobresale es la pintura de un hecho, del triunfo de Lepanto, por ejemplo, y en las otras un concepto, tanto que las más de las veces son soliloquios para formar un sutil concepto del estado amoroso de su alma respecto de la amada, que no toma parte más que como un recuerdo o una idea y aspiración del poeta. De las poesías populares, en las satíricas es donde se halla más objetividad, porque tratándose de burlarse de las costumbres viciosas hay que pintarlas, de suerte que se introduce el diálogo de égloga y teatro, se pintan escenas, cuadros vivos en acción: es lírica dramática. En otras poesías amorosas de estrados galanes y galanas exponen el estado de sus almas, algo a la manera petrarquesca. En muchos villancicos de Navidad hay no menos drama, comedia, baile. La lírica popular diríase que encierra todos los géneros dentro del lirismo. Pero siempre todo elemento objetivo es concreto y gráfico,

vivo y como real, sin las abstracciones a que tiende el petrarquismo, conceptuoso y metafísico por su naturaleza, y sin los objetivos recuerdos de mitologías, leyendas, personajes históricos o legendarios, a que tiende el clasicismo. Y la mayor parte de las poesías populares son pura expresión del sentir personal: el amante habla a su amada o habla de ella, o la amada al amante o de él, diciendo lo que siente y nada más.

Para el que tenga verdadero sentido poético, no estragado por intereses ajenos al arte, ni le ocurrirá siquiera parangonar los cantares anónimos de la *Floresta* con los de los mejores poetas cultos. Va tanto de los unos a los otros como de los romances artísticos más perfilados a los romances viejos, donde todo es espíritu. Los mayores poetas quedan por bajo de los anónimos autores que compusieron romances populares o populares villancicos. Las mismas célebres *Coplas* de Jorge Manrique, lo mejor acaso de nuestra lírica culta, a pesar de deber no corta parte de su valer estético al corte de la lírica popular y a lo sublime de la idea de lo efímero de las cosas, no creo yo que en la *Floresta* se descuellen entre las demás composiciones de ella como algo que las deje empequeñecidas ni mucho menos. En fuerza de sentimiento le aventajan gran golpe de ellas y aun las más en donaire y elegancia. Lea el lector unas y otras y juzgue por sí. Y el contraste no puede ser más significativo, dado que las célebres *Coplas* por todos son estimadas como lo más granado de nuestra lírica. Que si comparamos poesías del mismo asunto, por ejemplo las amorosas, ¿dónde se hallarán en las cultas la expresión viva, sencilla, original de nuestros villancicos?

Otra piedra de toque es el cotejar las poesías a

lo popular de los poetas más famosos con las anónimas. Con haber tomado la forma, metros, tono y espíritu de la lírica popular, no pueden resistir el cotejo con ningún villancico de los verdaderamente populares los mejores imitados por Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Castillejo, Horozco, Lope, Tirso, Quiñones de Benavente, y el crítico avezado distingue al punto lo que es popular y lo que es propio de ellas, y eso que son los poetas que mejor se apropiaron el espíritu de la lírica del pueblo. Los poetas cultos evitan lo que llaman irregularidades, tienden a la abstracción y escogen palabras vistosas, andan siempre tras lo exquisito y no sueltan la lima de la mano.

El pueblo, que no pone la poesía en palabritas, que ni siquiera sabe en qué la pone porque ni de la poesía tiene concepto pensado y reflejo de ninguna especie, no cayó jamás en tamaño disparate cual es el de formar un vocabulario aparte para sus cantares, y con todo eso y sin pretenderlo da con las voces y con las expresiones más propias y vivas en cada caso. El erudito ni dar puede a veces con ellas, porque son las más vivas y familiares las que de antemano desterró de su vocabulario poético. En su lugar y para buscar lo exquisito, amontonó en él los abstractos y todo linaje de voces latinas y hasta griegas y no menos recogió latinas construcciones, que en los poetas latinos le sonaban bien y creyó el cuitado que conservarían su buen son en el romance. Y como todas esas baratijas extrañas, eruditas y rebuscadas las metió en su vocabulario poético, como en su alforja el caminante, a él va a buscarlas cuando escribe y eso es lo que en sus poesías mete muy orondo y pagado de que escribe como nadie. El pueblo, que ni es-

cribe sino que canta y quiere cantar como todos, que eso es lo popular, no se va a buscar baratijas en las alforjas, sino que acude derecho a su corazón, donde hierven sus sentimientos y los echa afuera en el habla más viva que puede, que es la común y familiar. Así resultan esas construcciones tan sueltas, que los atados académicos juzgan solecismos e irregularidades, cuando son lo más castizo y castellano, pues no llevan en sí nada de latino ni de libresco, sino que es todo del terruño, del alma viva española. En los cantares populares, como sólo se atiende a la verdad expresiva, según ocurre, tal se echa, resultando ya elipsis, ya hiatos, ora un verso más corto, ora otro más largo de lo que pedía el metro escogido. No se sacrifica el verso y expresión, que así ocurrió y salió fresca y viva, a normas métricas que el pueblo desconoce y que sólo sabe por instinto.

Pero esas mismas que parecen fallas y le pondrían la lima en la mano al poeta culto, dan variedad a lo que sería monótono y de hecho son galas inesperadas que varían la monotonía rítmica y arrojan de sí cierto aroma de candor e ingenuidad que son parte de la poesía verdadera y muestran la sinceridad y verdad del sentimiento, la naturalidad y sencillez del poeta, cosas que con nada se pagan y que la lima culta quita como si fueran mancillas que afean la expresión. Los cultos, si pudieran crear este mundo, haríanlo tan recortadito y simétrico, tan sin mácula ni pero, que lo aborreceríamos a los dos días y cerraríamos los ojos por no cansarnos con cosa tan monótona, igual y fastidiosa.

Es en tanta manera verdad que brillan como galas los tales defectos, que los mismos poetas cultos, poco a poco cayeron en ello y los fueron imitando,

tanto que en el siglo XVII son ya como norma y manera, empleada por los más atildados cuando escribían cantares a lo popular. De aquí que los poetas cultos más antiguos parezcan más regulares que los más modernos. Juan del Enzina y Lucas Fernández, escribiendo a lo popular son más regulares y monótonos, cuanto al ritmo, que Quiñones de Benavente, Lope de Vega y Tirso. Lo que pareció defecto a los unos se les antojó gala a los otros y gala realmente es, puesto que despide la monotonía, que es el defecto de los defectos, y comunica variedad y lleva consigo un inimitable aroma de sinceridad y candor, elementos poéticos de primer orden.

¡Y tan de primer orden! No sé si es que el hombre nació para la verdad y que el embuste es lo que más le da en rostro: ello es que lo sincero es la nota más característica de lo popular, por ser siempre lo popular, instintivo y sin segunda intención, expresión natural del sentir, al paso que lo culto raras veces se libra de intenciones bastardas, ajenas al puro deseo y necesidad de expresar lo que se siente; sabe siempre a la pega del artificio y del afectar como realidad lo que no es más que fantasía de escritor; en suma, remedo no más o deseo de verdad, de hecho embuste, artilugio y puro disfraz de la realidad verdadera. Tal es la más honda raíz del arte popular y del arte culto, que no puede desmentirse en los frutos que dan y que presto los hace distinguir al crítico avezado.

Por eso es más artista el que, olvidado de todos sus saberes y erudiciones, se siente arrastrado, en el momento que llaman de la inspiración, por ese algo como divino estro; por un inexplicable instinto que le convierte por corto espacio en poeta popular, en uno de tantos, en uno de esos anónimos que ni su-

pieron lo que valían ni aun lo que se hacían cuando crearon esas maravillas de la lírica popular que nos pasman y enhechizan.

No acaban algunos de comprender cómo pueda sobrepujar el arte popular al arte de los eruditos, ya que por el hecho mismo de ser popular deja de ser arte y sólo es instinto. Si en el concepto de arte entra el de reflexión de los medios empleados, de manera que digamos ser artista tan solamente aquel que conoce el mecanismo y artificio del artefacto, como conoce el gramático el artificio del idioma, sus partes y junturas, el pueblo no es artista. Pero sin esa reflexión hay arte, de suerte que el arte puede ser reflexivo e instintivo.

Efectivamente, dondequiera que haya una obra, el que la hizo artista fué. ¿No es el idioma la obra más acabada de las facultades humanas? ¿No es la obra humana más artística? Y con todo eso, no entra en su creación y evolución continua la reflexión de los eruditos ni los eruditos son capaces de hacer un idioma artificial, si no es a imitación de los idiomas naturales y quedando siempre por bajo de ellos. Los idiomas naturales son obra del pueblo, obra instintiva, y sin embargo son la obra artística por excelencia. Hay, pues, arte instintivo y tan arte que sirve de dechado al arte reflejo de los eruditos.

Lo que va de los idiomas naturales, producto instintivo de todos los hombres que los hablan, a los lenguajes artificiales, va de la literatura popular a la literatura erudita. La literatura, prescindiendo del vocablo que, por referirse a las letras y escritura, dice artificio, como la escritura y letras lo son en el hecho mismo, la prosa y la poesía, la épica y la lírica no son más que extensión del idioma, su práctica y uso. ¿Qué extraño sobrepuje en la práctica

del lenguaje, o sea en la literatura, el pueblo a los eruditos, si suyo es el lenguaje, si es su obra propia, que por eso se llama idioma? ¿Quién ha de saber mejor manejar un artefacto que el que lo inventó y fabricó? Antes bien, así como los lenguajes artificiales no son propios lenguajes, sino imitaciones tan falsas como los árboles que el hombre pudiera fabricar, como los falsos diamantes que fabrica, así la literatura erudita, prescindiendo de que los eruditos pertenecen al pueblo que forma y maneja el lenguaje, sería un falso artificio y remedo. La literatura es el idioma en función y uso, y es tan natural, por consiguiente, y tan propia del pueblo como el idioma. La literatura popular e instintiva es, pues, la única verdadera literatura.

Se dirá que siendo los eruditos escritores tan del pueblo como los que no escriben, poseen ese arte instintivo como ellos y emplean el idioma tan bien como ellos, añadiendo la reflexión y estudio, que no es de creer empeore el uso del habla común, de suerte que el arte erudito habrá de sobrepujar al arte popular, pues tiene todo lo que éste tiene y algo más.

Hay que responder que la reflexión no es la fabricadora del arte, sino tan sólo de la ciencia. Son dos campos diferentes y tanto que en cuanto se mezclan, pierde el arte. El arte es hijo de la intuición instintiva, de la fantasía; la ciencia lo es del entendimiento discursivo o reflexivo. Esta facultad no crea, sólo sabe combinar y sistematizar lo que crea la fantasía. Los eruditos crean cuando instintivamente, como los demás hombres, *les sale algo*, esto es, cuando en ellos trabaja la fantasía creadora. La reflexión y discurso no sirve sino acaso para echar a perder la obra de arte. Todo artista lo sabe por

experiencia y más el artista de la palabra. Acierta cuando se olvida de toda regla y de todo discurso: es el momento de la inspiración, que llaman. Los retoques posteriores pueden tan sólo dar cierto pulimento y lustre superficial a la obra; mas la creación de la obra es cosa instintiva. La literatura erudita acicala, pule, amplía y ensancha lo que la literatura popular le ofrece ya creado o lo que él mismo como hombre instintivamente puede crear, que siempre es harto menguado si se compara con las creaciones del pueblo, como es menguado un solo entendimiento, por poderoso que sea, comparado con el de tantos hombres por tantos siglos como han concurrido a la formación y pulimento del arte popular [1].

Ahora se entenderán bien aquellas palabras del prólogo del *Romancero general,* de 1604 (por Juan de la Cuesta), que probablemente son de Salas Barbadillo:

"Como este género de poesía (dice de la popular del romancero y lo mismo puede aplicarse a la lírica popular) no lleva el cuidado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y vigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye a la arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto."

Naturaleza llama y se llamó siempre la facultad instintiva del hombre y del pueblo; arte, la reflexión, propia de los particulares, de los eruditos. *El movimiento del ingenio elevado* es la facultad natural creadora, que eso es *el ingenio*. La naturaleza excede al arte, no lo excluye, antes lo comprende;

1 Véase Schopenhauer, *Le monde comme volonté,* París, 1909, t. III, pág. 219 (cap. 34).

pero *le excede, y lo que sin arte acierta, eso es lo perfecto.* Acertadísima doctrina, que fundamenta el valer del arte popular sobre el valer del arte erudito.

No faltaron, pues, ingenios que acreciesen durante el siglo XVI la literatura popular. Herrera, Medina, Girón, pusieron de moda en Sevilla el clasicismo, como fray Luis de León y otros en Castilla; pero en Sevilla mismo Argote de Molina antes y Juan de la Cueva después de ellos se atuvieron al criterio nacional. Todos o casi todos los poetas españoles rindieron parias al clasicismo; pero la literatura popular se fué imponiendo por días, porque el engrandecimiento de la nación desde los Reyes Católicos como que despertó todo lo propio y nacional e hizo caer en la cuenta del propio valer. A fines del siglo XV y comienzos del XVI el romancero o épica popular y los villancicos y coplas populares tuviéronse por primera vez en grande estima por los escritores y se fueron imprimiendo y lo que más es, imitando. Sobre todo, la lírica popular debe su encumbramiento a los dramaturgos de aquella época. Juan del Enzina, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, Lucas Fernández la llevaron a la literatura erudita e hicieron verdaderas églogas castizas, harto más castizas que las de Garcilaso, y villancicos y coplas, allegándose mucho al arte popular, como puede verse por las poesías del *Cancionero de Barbieri,* donde alternan con las anónimas, no menos que las de otros ingenios de la misma inspiración. Las obras musicales nos han conservado no pocas canciones del siglo XVI, que se cantaban en palacios y estrados, en calles y plazas, con acompañamiento, sobre todo, de vihuela. Lope y los dramaturgos del siglo XVII tomaron esa lírica popular, así como la épica de los

romances, y con estos elementos nacionalizaron el teatro, que durante el reinado de Felipe II se habían empeñado los eruditos en que fuese clásico. El fracaso de aquel clásico teatro no pudo ser mayor. El criterio nacionalista era tan pujante que, creado el teatro nacional, ya nadie se atrevió a hacer tragedias hasta que vino en el siglo XVIII el seudoclasicismo francés. Los entremeses de los siglos XVI y XVII son enteramente populares y se nutrieron de letrillas, villancicos, canciones y bailes del arte popular.

Nada había que añadir acerca de los villancicos, que siguieron cantándose hasta el siglo XIX y todavía se cantan en nuestras iglesias, si ellos fueran más conocidos por los literatos. Pero es harto de maravillar que los desconozcan hasta el punto de creer que la lírica feneció enteramente de hartazga gongorina y que tan sólo vino a resucitar con las églogas de la escuela salmantina del siglo XVIII y las odas de la sevillana. Según esta manera de ver no hubo en España, desde mediado el siglo XVII hasta mediado el siglo XVIII, más que hórrida poesía gongorina y culta. Aquí, como siempre, del desconocimiento de lo popular. De todo el siglo XVII y de todo el siglo XVIII consérvanse, sin embargo, montones de villancicos anónimos, impresos y manuscritos, que se componían y se cantaban con música en las iglesias, no sólo en Madrid, Sevilla, Toledo, Zaragoza, Córdoba y demás capitales, sino hasta en poblaciones de segundo orden. Que esos villancicos valiesen infinitamente más que las rimbombantes poesías que imprimían los poetas cultos y famosos en libros aparte y las que escribían para cartelas de catafalcos, para bodas de príncipes y señores, para cualesquier festejos públicos, única poesía de

que nos hablan los libros impresos y los historiadores y críticos, lo echará de ver el lector que en la *Floresta* lea los villancicos religiosos del siglo XVII. ¿Y a quién no maravillará el hallar tan hermosas flores en aquel cementerio de la lírica culta, que tal puede llamarse el espacio que corre de mediados del siglo XVII a mediados del siglo XVIII?

Estos villancicos del siglo XVII no eran más que continuación de los que en el siglo XV originaron el teatro en manos de Juan del Enzina. Son lírica dramática las más de las veces. Hay villancicos que desenvuelven escenas de todas clases, religiosas y profanas llevadas a lo divino; églogas pastoriles, diálogos aldeaniegos, cantares de molino, de segadores, de herreros, de torneros, jácaras de valentones, juegos y adivinanzas infantiles, entretenimientos familiares de tertulia, escenas de bailes y comedias, de toros, de gitanos, de estudiantes, de pordioseros, de sacristanes, de albañiles. Hay en ellos lírica pura y en germen épica y dramática: toda la literatura popular acogióse al villancico y al baile del entremés durante los siglos XVII y XVIII. Su influencia en la poesía culta es patente hasta en Calderón, cuyos cantos líricos remedan los metros, paralelismo, libertades del villancico popular, aunque de manera formularia y abstracta, seca y sin jugo.

La imitación de la lírica culta gongorina se mezcla con la popular del villancico en todos los poetas. Sor Juana Inés de la Cruz nos ofrece, allá en Méjico, los ecos que de entrambas tonalidades líricas llegaban de la península. Escribió, por ejemplo, un "Sueño imitando a Góngora". Véase el comienzo:

> Piramidal, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al cielo encaminaba
> de vanos obeliscos punta altiva,

escalar pretendiendo las estrellas;
si bien, sus luces bellas
esentas siempre, siempre rutilantes
la tenebrosa guerra,
que con negros vapores le intimaba
la vaporosa sombra fugitiva,
burlaba, tan distantes,
que su atezado ceño,
al superior convexo aun no llegaba
de el orbe de la diosa,
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta:
quedando solo dueño
del aire, que empañaba
con el aliento denso que exhalaba:
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

Todo esto, "oscuro y grave", acaso no lo haya entendido el lector; pero sí habrá sacado en limpio que son cavilaciones gongorinas, entonadas a trompa y talega. Véase ahora cómo remeda el villancico popular, con su paralelismo y metros:

Catarina siempre hermosa
es alejandrina rosa.
Catarina siempre bella
es alejandrina estrella.
¿Cómo estrella puede ser
vestida de rosicler?
¿Cómo a ser rosa se humilla
quien con tantas luces brilla?

Otro estribillo:

Aguija, aguija, caminante, aprisa,

que es corto el tiempo y larga la carrera,
Aguija, corre, corre, aguija la carga,
que el sol se pone y la carrera es larga.

Otro:

¡Ay cómo gime!
mas ¡ay cómo suena
el cisne que en dulcísimas endechas
suenan epitalamios
y son endechas!

Otro tanto hallaríamos en Calderón a cada paso. Imita el paralelismo, las repeticiones, contraposiciones, libertad métrica de versos y estrofas del villancico popular, tanto como las pomposidades y piramidales metáforas de Góngora.

Es, pues, un error decir que el clasicismo y la lírica italiana venció en toda la línea. Leyóse mucho Garcilaso y se le imitó, pero las voces que más se dejan oír durante el siglo XVI y que proclaman el clasicismo, mayormente los tratadistas de arte poética, Herrera, Rengifo, el Pinciano, Cascales, no prueban que sólo gustase lo clásico. Fueron ellos los que escribieron y esas voces escritas son las que nosotros oímos. Las voces no escritas llevóselas el viento; pero que las hubo y sonaron todavía más, que lo popular fué más apreciado que lo puramente italiano y clásico, se ve por las obras y por los efectos. En el teatro del siglo XVI todo es popular, exceptuando la traza de algunas comedias de Lope de Rueda, etc., que son del gusto italiano. Si las poéticas son clásicas, los tratados de música lo son de lírica popular. Los *Cancioneros* y *Romanceros*, de épica popular son. La mayor parte de los poetas eruditos de todo aquel siglo glosaron letrillas e hicieron canciones imitadas de las populares, como hicie-

ron, al fin de él, romances. Muchos poetas cultivaron casi exclusivamente la lírica y los metros cortos nacionales. Después el teatro del siglo XVII, como hemos dicho, se fundó sobre el romancero y la lírica del pueblo y sus metros son los nacionales, empleándose solamente por excepción los metros italianos. Estos efectos y hechos son voces silenciosas, pero más claras y fuertes que las de los autores de poéticas y otros eruditos que abogan por lo clásico. Hay otra prueba del criterio popular y nacional y es que hasta los clásicos más cerrados e intransigentes fueron en España libérrimos, abiertos y de manga ancha, si se comparan con los franceses. Lo cual se debe al arte popular que aquí señoreaba y del cual ni los clásicos podían desentenderse.

¡Qué diferencia de Argensola, todo horaciano y latino como preceptista, y de Herrera, mucho más italiano que latino en sus *Comentarios* a Garcilaso!

Nuestra patria no quiere, ni yo quiero,
abortar un poema colecticio
de lenguaje y espíritu extranjero.

Así escribe Bartolomé Leonardo, que no parece sino que con ello echa abajo los principios de Garcilaso, aquella su demasiada blandura italiana, aquel copiar de los italianos, aquel andar siempre metido en mitologías. Obra *colecticia* y de *espíritu extranjero* fué la de Garcilaso, contra la cual grita aquí Argensola. En pocos años ¡cuánto había ganado de terreno el criterio nacional aun entre los más cerradamente clásicos!

El mismo Cervantes, que en el *Quijote* y en *Pedro de Urdemalas* sostuvo la teoría clásica del teatro, según a mí se me entiende por acatar la autoridad de los preceptistas y de los antiguos, como hombre

lego que la concede a los maestros, y por su criterio ético y aun algo por su enemiga contra Lope, no solamente en la práctica iba contra ella haciendo obras de teatro nada clásicas y sí muy nacionales, sino que a poco, cayendo del todo en la cuenta, desdíjose manifiestamente en *El Rufián Dichoso* (jorn. 2), diciendo la Comedia personificada:

> Los tiempos mudan las cosas
> y perfeccionan las artes
> y añadir a lo inventado
> no es dificultad notable.
> Buena fui pasados tiempos,
> y en estos, si los mirares,
> no soy mala, aunque desdigo
> de aquellos preceptos graves
> que me dieron y dexaron
> en sus obras admirables
> Séneca, Terencio y Plauto
> y los griegos que tu sabes.
> He dejado parte dellos
> y he tambien guardado parte,
> porque lo quiere asi el uso,
> que no se sujeta al arte.

El uso, pues, que no se sujetaba al arte de los eruditos y que antes había proclamado el clasicismo, había dejado ya de ser clásico; era nacional, inspirado en lo popular.

Así lo quiso *el vulgo* (*Quijote,* y Lope en el *Arte nuevo*), lo cual es reconocer lo que pretendemos, que el espíritu popular y nacional venció al clásico, en lugar de quedar vencido por él, como se ha dicho en todos los tonos.

¿Qué había de quedar vencido? Triunfa enteramente en el teatro de Lope, en sus dos manifestaciones, épica y lírica, que cabalmente le sirven de fundamento.

El mayor poeta de fines del siglo XVI fué Góngora. Pues bien, Góngora fué discípulo de la lírica popular y el que mejor supo comprenderla e imitarla. Y si el criterio teórico se comprueba y aquilata por las obras que produce, fácilmente se echará de ver cuánto más vale el criterio popular que el clásico en el mismo poeta Góngora, cuando mudado el criterio, por vanidosa comezón de ser primero entre los clásicos eruditos, como ya lo era entre los populares, comenzó a querer sobresalir entre aquéllos, echándose en brazos del clasicismo. Pero el clasicismo en España había llegado ya a tanta mengua y chochez, que en sus manos convirtióse en culteranismo o gongorismo, que es el clasicismo caduco, que exagera las notas artificiales propias, lo libresco y erudito, la mitología y lo extranjero en palabras y expresiones.

Tan de capa caída andaba ya el clasicismo, tan caduco y chocheando a principios del siglo XVII. Así coincidieron la gravedad y lozanía del arte dramático, hijo de la inspiración popular en Lope, y la bajeza y caducidad del arte culterano, hijo de la inspiración clásica en Góngora. No podía ya el clasicismo dar otro fruto, después de los primeros y lozanos de Garcilaso. Era pura imitación extraña, alimentada de mitología y cosas itálicolatinas, alejada de la naturaleza y ajena a la inspiración natural de los españoles. Lo popular, lo natural venció, como era de esperar, y al pretender Góngora infundir sangre nueva, con sus bríos de gran poeta, al ya casi cadavérico clasicismo, acabó con él, porque no hay cosa más anticlásica que el gongorismo, aunque de la inspiración clásica nacido. Demasiado parece hemos dicho; pero voy a ser más claro y terminante.

El clasicismo en España no fué más que un clasicismo de pega. El espíritu clásico hay que buscarlo en Grecia. ¿Cuándo fué clásico en Grecia inspirarse en los libros, en vez de inspirarse en la naturaleza?

Homero pinta lo que ve o fantasea, y otro tanto hicieron Píndaro y Safo, Simónides y Teócrito. No hay nada libresco en ellos, no hay variaciones de temas ya leídos. En cambio Garcilaso no pinta el paisaje de España, sino el que ve en los libros italianos, en Virgilio y Teócrito; no siente por sí, sino por lo que ellos dejaron en sus obras; no pinta personajes españoles de su tiempo, sino pastores virgilianos, que eran los pintados por Teócrito y estos pastores de Arcadia fantaseados por él; no pinta escenas vividas, sino escenas muertas siglo había, escenas mitológicas. La mitología era para los griegos la naturaleza poéticamente personificada, las fuerzas naturales, los naturales fenómenos endiosados; la mitología era la misma naturaleza. Para Garcilaso y para nosotros no es más que un montón de nombres y de historias marchitadas por los siglos. La naturaleza y el hombre viviente fué lo que los griegos veían, sentían y pintaban, y fué lo que Garcilaso jamás vió, sintió ni pintó, atento a repetir lo que los griegos habían ya expresado y todavía más lo que los italianos habían repetido de los latinos y éstos de los griegos.

Eso y no más fué el clasicismo en Italia y España y en todas partes. El verdadero espíritu clásico no está, como se ha repetido, en echar el vino añejo en odres nuevos. Los griegos no tomaron vino añejo, asuntos manidos en viejos libros; tomaron el vino nuevo que les ofrecía la naturaleza. Los renacentistas fueron los que no quisieron plan-

tar viñas, sino que tomaron de los antiguos los asuntos y hasta la manera de tratarlos, no poniendo de nuevo más que los modernos idiomas, cuando no escribieron en latín, para que todo fuera viejo y ajeno. El principio de imitación, proclamado por Aristóteles y tan traído y llevado por los renacentistas, no es el de la imitación de otros (a no ser en el primer aprendizaje), sino el de la imitación de la naturaleza, cosa de la que estuvieron siempre ajenos los renacentistas. Todavía queda un paso más que dar.

El verdadero espíritu clásico no lo tuvieron nuestros clásicos, sino los que preferían el espíritu nacional. Juan del Enzina compuso verdaderas églogas españolas y fué más clásico en espíritu que no Garcilaso, que sólo hizo églogas latinas en castellano. La verdadera elegía española es la de Jorge Manrique, no las de Garcilaso, que son elegías italianas en castellano. Nuestros romances son los verdaderos poemas épicos clásicos españoles, no *La Araucana* ni *El Bernardo* ni *Os Lusiadas,* que son poemas latinohelénicoitalianos y más italianos que otra cosa.

Así venimos a parar a que los realmente clásicos y de espíritu griego fueron los escritores nacionalistas, que se inspiraron en el arte popular castellano; y que los llamados clásicos no fueron más que seudoclásicos, italianizantes, sin espíritu helénico de ninguna especie. Lope, Cervantes y los más acataban la autoridad de los italianos y por no parecer mal ante ellos sostenían teóricamente lo que en la práctica desdeñaban. Era el miedo a la férula del dómine, el temor al qué dirán los eruditos o acaso el prurito de querer pasar por eruditos, a lo menos por entendidos. Y sin embargo, en sus obras se alzaban muy por encima de ellos por seguir

la inspiración popular contraria. Bien claro se ve en el *Arte nuevo de hacer comedias,* de Lope:

> Mas ninguno de todos llamar puedo
> más *bárbaro* que yo, pues contra *el Arte*
> me atrevo a dar preceptos y me dexo
> llevar de la vulgar corriente adonde
> me llamen *ignorante* Italia y Francia.

Sin esos miedos pueriles, Lope debiera haberse reído de italianos y franceses, que no hacían cosa, cuanto a dramática, que valiese la pena ni hicieron nada sus antecesores españoles de la época de Felipe II, empeñados en resucitar la tragedia clásica. Miedos de fantasmones, puesto que ni nos acordamos ya siquiera de semejantes dómines italianos y franceses que tales miedos ponían a ingenios como Lope y Cervantes. Verdad es que todavía los más de los críticos se llevaran las manos a la cabeza y me anatematizaran también a mí, porque digo de Garcilaso lo que digo y debo decir, ya que él fué el primero, el adalid y el *príncipe de los poetas castellanos*, como se le llamó, en vez de decir *de los poetas italianizantes;* pero ¿voy a repetir otra vez el sainete de Lope y Cervantes, mostrando miedos a fantasmones de puro aire? El valer poético de Garcilaso queda en su lugar; el falso clasicismo del cual fué adalid ya quedó enterrado desde la época romántica: que no son novedades del otro jueves las mías.

Había que volver por los derechos de la lírica popular, tan menospreciada por algunos eruditos renacentistas, pasados y modernos, y poco o nada conocida del común de los literatos. Las poesías populares de las que aquí hemos tratado y que he publicado en la *Floresta* no son, efectivamente, co-

nocidas del público corriente. Enterradas seguían en libros y manuscritos viejos y ni siquiera las mentó ni habló de este género lírico popular el mismo Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos,* con dilatarse en todo linaje de conocimientos literarios, hasta de la épica y otros asuntos que poco tenían que ver con la lírica. ¿Y qué pesa todo aquel rimero de hojarasca lírica erudita de la Edad Media en la balanza estética?

La lírica popular fué siempre tan menospreciada como la epopeya del pueblo castellano. De fines del siglo XV poseemos la que está recogida en el *Cancionero* de Palacio, publicado por Barbieri y en los tratadistas de música del siglo XVI. No es de creer que tan honda, tan galana, tan sentida poesía naciera de repente a fines del siglo XV; siglos llevaba de vida y harto se traduce en su mismo tono y en las alusiones de los escritores. Nadie se acordó, sin embargo, de recogerla, ni los historiadores de la literatura se dignaron tratar de ella. Los tratados de música apenas han sido hojeados más que por aficionados a este arte; pocos literatos los han consultado. La prueba está en que ofrecen curiosas variantes desconocidas.

Gracias al espíritu magnánimo de la gran época de la literatura germánica de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, de la época de Herder, Humboldt, Goethe, Schiller, de aquel humanismo integral, no ya ceñido a Grecia y Roma, sino ensanchado hasta abarcar el mundo entero y la historia toda universal de la cultura humana, sobre todo en sus raíces folklóricas y literaturas populares, brotó como de la nada a la literatura universal y se hizo famoso en todas las naciones y enriqueció

nuestra literatura castellana el llamado romancero, la epopeya castellana medieval y aun de los siglos posteriores hasta nuestros días. A Jacobo Grimm (1815), a Ch. B. Depping (1817), a Fernando J. Wolf y C. Hofmann (1856), a A. V. Hüber (1844) y cien más, se debe el descubrimiento, el estudio científico, la publicación y la celebridad del romancero castellano. Sin ellos no se comprende la publicación del *Romancero general,* de Agustín Durán (1851), ni los trabajos posteriores acerca de la epopeya castellana. También fué alemán el que tuvo los primeros barruntos de una lírica popular y nacional: Böhl de Faber habla de ella en sus cartas y recogió algunos cantares en su *Floresta de Rimas antiguas castellanas* (1821-25). Agustín Durán tenía propósitos de haber recogido los cantares como recogió los romances y Bartolomé José Gallardo perdió el famoso día de San Antonio las colecciones que parece tenía hechas. Ello es que todo se quedó en flores hasta hoy.

"Un Romancero y un *Cancionero,* con sendas disertaciones sobre este género de composiciones en España (dice Gallardo que perdió el 13 de junio de 1823); a las cuales servían de comprobantes diez o doce Cancioneros y sobre treinta Romanceros impresos, con más de cuatro mil romances manuscritos, entre medianos, malos, peores y buenos."

Y Durán (Advertencia al t. II de su *Rom. gral.*):

"Intimamente penetrado de estas ideas, empecé por los Romanceros la larga y penosa tarea, que probablemente no acabaré, pues la vida me va faltando, de dar al público una serie de poesías populares o popularizadas después, con las observaciones críticas, históricas y políticas que su confeccion me iba inspirando."

Cuanto a Böhl de Faber, la siguiente carta que

a Durán dirigió en 1829 y que inserta Pedro Sáinz en el *Boletín de la Biblioteca de M. Pelayo* (1921, pág. 41) nos muestra bien a las claras los cantares populares de que tenía noticia:

"Me alegro le halla (*sic*) servido a Vmd. de algo la Floresta: los críticos alemanes (que ya sabe Vmd. abrazan mucho) a ocasion de las traducciones de Maury han vuelto a ponderar la Floresta como la mas completa y mejor escogida colección desta clase, llamando la atencion al tesoro de poesias *festivas*, peculiar distintivo della. Como soy tan inclinado a la poesia popular hubiera querido descubrir mas cosas por el estilo de los núms. 122, 134, 135, 145, 149, 187, 195, 209, 215, 223, 231, 249, 271, 357, 358, que las tengo por oriundas del pueblo, pero escasean mucho las hojas volantes de aquel tiempo adonde solo se estamparian. Si poseyese Vmd. algo por el estilo mucho apreciaria tener copia, pues tengo ya algunas cosas reunidas para formar un suplemento a la Floresta. Salinas en su libro de la Musica cita los primeros versos de muchas canciones populares de que no he podido descubrir ninguna. Hay tambien muchas devotas, al tono de otras mundanas, que tampoco se encuentran. El Cancionero por Juan de Linares, Barcelona 1687 (que debe ser reimpresion de otro mucho mas antiguo) tiene algunas cosas por este estilo. Nunca he podido ver la Silva de canciones de Timoneda, Sevilla, 1511, ni su Cabañero Cancionero, Valencia, 1570 que se me figura llenarian mis ideas mas que ningunas."

Por estas palabras se ve que Böhl de Faber, a pesar de sus buenos deseos, no tuvo a mano las necesarias fuentes de nuestra lírica popular. Algunas más parece conocieron Gallardo y Durán, aunque no seguramente todas las que hoy señalo y de las cuales he sacado la *Floresta*.

Si, como espero haber aquí probado, hubo en castellano una lírica popular de la cual se derivó

la arábigoespañola, la provenzal, francesa y galaicoportuguesa cuanto a la métrica, y si como creo haber probado en mi obra *El Cantor de Mio Cid y la epopeya castellana*, Nueva York-París, 1920, hubo una epopeya popular en castellano durante la Edad Media, estos dos hechos renuevan y modifican la visión de nuestra historia literaria medieval y dan nueva luz para comprender más de raíz nuestra literatura culta y erudita, en la cual aquella popular obró, desde los libros del mester de clerecía, comenzando por el *Mío Cid*, hasta la poesía cortesana del siglo XV, desde los comienzos del teatro fundado por Juan del Enzina hasta el teatro llamado nacional, fundado por Lope de Vega. En toda la épica, la lírica, la dramática de los escritores cultos desde la Edad Media se ve el gran influjo de la epopeya y de la lírica del pueblo. No es menester añadir ni una palabra más para comprender que nuestra historia literaria, aun después de la Edad Media, conviértese a esta nueva luz en muy otra de lo que fué hasta aquí y que casi queda trastornada de arriba abajo. Para no apuntar más que un solo caso de la influencia del arte popular en nuestra literatura, creo que todavía no se ha estudiado bien nuestro teatro desde Juan del Enzina a Calderón a la luz de la epopeya popular y de la popular lírica, por no haberse conocido enteramente el espíritu de entrambas. ¿Qué debe nuestro teatro al romancero? ¿Qué a la lírica popular? Pues todo su espíritu, ni más ni menos. Si fué grande y nacional nuestro teatro, fuélo por haber sido populares esos sus dos fundamentos, el épico y el lírico. No es la lírica clásica la que en él alienta, sino la popular. No sólo Lope, Tirso y Valdivielso, sobre todo, ingieren cantares

populares en sus comedias, sino que el lirismo popular trasciende por todas partes, las empapa, no sólo con las formas métricas populares y sólo excepcionalmente clásicas, sino por la manera de expresarse líricamente los afectos y pasiones. Nuestro teatro es muy lírico; pero desconociendo la lírica popular ¿cómo aquilatar su espíritu lírico? Nada digamos del elemento épico, puesto que no solamente nuestro romancero dió asunto a las mejores comedias españolas, sino que el espíritu épico que en todas ellas bulle no es el de Torcuato Tasso, ni el caballeresco europeo, ni el homérico, sino el del romancero. Las ideas, los caracteres de nuestro teatro de él se derivan, siquiera se modificaran algún tanto con las ideas de la época, desvirtuándose algo la entereza, el pundonor, la fe religiosa, el respeto y amor a los reyes, el instinto de independencia nacional y privada, la robustez en el sentir y el alto sentido de justicia; pero sustancialmente todo esto vive en nuestro teatro como en nuestra epopeya. Sin el espíritu de estos dos géneros literarios populares no se comprende el espíritu de nuestro teatro ni hubiera nacido siquiera. A esta luz y viso no se ha estudiado todavía el teatro español y sin embargo de tal estudio pende el penetrar en su espíritu más íntimo. Cuando en él se penetre, se verá que el teatro de Lope lleva al de los demás dramaturgos españoles gran ventaja, porque ninguno como él se había empapado en el espíritu del romancero y de los cantares populares.

"El principal obstáculo que hasta entonces (los Reyes Católicos) se opuso al desarrollo del teatro (dice Schak) fué el insondable abismo que separaba a la poesía popular de la erudita. Una vez allanado, los poe-

tas mas instruídos no creyeron degradarse acudiendo a lo· elementos populares y agradando al mismo tiempo al pueblo y a las clases más ilustradas: y así, pues, recorrieron la única senda que podía llevar el drama a su perfección, libre del exclusivismo que le embargara hasta entonces."

No se ha estudiado aún el espíritu trágico de nuestro teatro, que es el que dió vida y aliento a la epopeya, como no se ha estudiado su lirismo propio, que es el de la lírica del pueblo. Conocemos comedias y comediógrafos; pero el alma de nuestro teatro está todavía por descubrir y estudiar.

Bonilla, en su erudito estudio *Las Bacantes o del origen del teatro* (1921), ha tocado este asunto de lo trágico. Haciendo hincapié en lo trágico de la *Celestina,* escribe:

"pero no es semejante erudición lo que le da lugar preeminente en la literatura, es su sentimiento *trágico* de la vida, su enérgica penetración del conflicto humano. Si Rojas hubiese sido un humanista como la generalidad de los de su tiempo: como Policiano, Sadoleto o Bembo en Italia, como Budeo en Francia, habría imitado a los clásicos, preocupándose más de parecérseles formalmente, que de afirmar su visión libérrima de las cosas. Si a su humanismo se hubiese juntado una inclinación satírica, habríase mostrado un amable escéptico, como Erasmo, o un violento censor, como Ulrico de Hutten, o un monstruoso e intemperante Sileno, como Rabelais. Pero el humanismo de Rojas era algo más duradero y universal que todo eso: comienza por un hecho, y acaba, no con sentencias dogmáticas, como los dramas de Eurípides, sino con un *lamento* y una *interrogación,* como las tragedias del viejo Esquilo. No se trata ya de un *sermoneador,* como los que tanto abundaron en la Edad Media, sino de un hombre *que ha sufrido,* y que, por consiguiente, ha podido adentrarse más que otros en la esencia de las cosas."

Y poco después:

"Es un hecho singular que casi todas las grandes obras de la literatura dramática universal: el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el *Hamlet* de Shakespeare, el *Don Carlos* de Schiller, por ejemplo, responden al sentido *trágico* a que antes aludíamos. Si el Teatro español del siglo XVI hubiese conservado tal inspiración, sin duda hubiera producido alguna obra genial. No sucedió así, por circunstancias que después examinaremos, y, para que pudiera venir una regeneración de nuestra escena, ahogada por el bucolismo de Enzina y sus imitadores y por las adaptaciones del teatro italiano, fué preciso que hacia la segunda mitad de dicho siglo, los poetas volvieran instintivamente los ojos hacia el *estilo trágico.*"

Convendría hacer un estudio completo de lo trágico en todo el teatro español y otro del influjo del romancero (sobre todo en su sustancia trágica) y de la lírica popular en él, y esto lo mismo en el teatro del siglo XVI como en el del XVII. Bástame a mí haber apuntado las ideas principales sobre el particular, así como otras varias que sugiere el estudio de la lírica popular y el sentido trágico de la epopeya castellana, sentido oscurecido desde el siglo XVI hasta ahora.

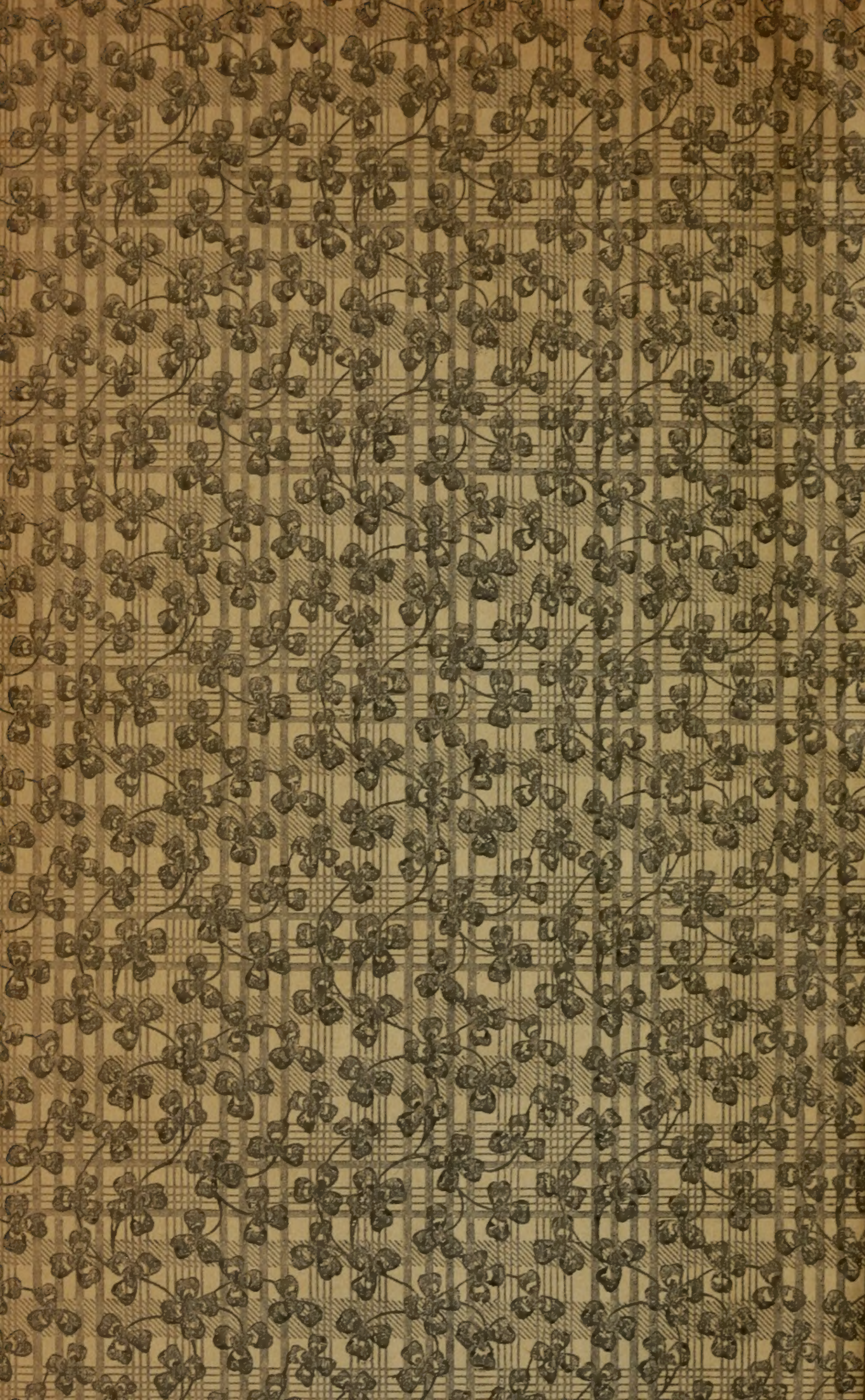
Lo que con esta *Floresta* me había propuesto lo habré acabado con mayor o menor maña; pero sustancialmente quedo satisfecho de haberlo logrado. He desenterrado todo un género literario castellano, tan sólo barruntado por contados eruditos y negado por los más hasta estos últimos tiempos. He publicado un tesoro de poesía patria, popular y de tanto valer estético como no lo pueden presentar las demás naciones románicas ni siquiera Grecia ni Roma. He probado que hubo una anti-

quísima lírica popular castellana, de la cual nacieron la provenzal, la francesa, la galaicoportuguesa. He llegado muchísimo más allá de cuanto ambicionaron en esta parte Böhl de Faber, Fernando Wolf, Durán. He desmentido la corriente opinión de que los españoles carecían de la sensibilidad que pide la lírica, de que no eran líricos y de que la lírica en la Península era exclusiva de Portugal y Galicia. He descubierto un nuevo mundo para la literatura castellana y un clarísimo retrato del alma española, en el cual se hallan de manifiesto facultades y cualidades antes desconocidas, su más hondo sentir, lo más traspuesto de la psicología nacional y finalmente he proporcionado a los amantes de la poesía inagotable venero de solaz y esparcimiento. De mí confieso que estos cantares populares son continuo alimento de mi alma, que no acabo de releerlos una y cien veces, cada vez con mayor gusto y sabor, y que me sirven de piedra de toque para apreciar el valor de las demás poesías que llegan a mis manos. Perdóneme el lector este desahogo íntimo de mis sentimientos líricos en obra que trata de la más sincera de las líricas, cual es la lírica popular castellana [1].

---

1 La *Bibliografía de la lírica popular castellana,* que debiera ponerse aquí, la hemos publicado ya en el tomo XIV de la *Historia de la lengua y literatura castellana,* pág. 354.

ÍNDICE




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 11 06 12 022 7